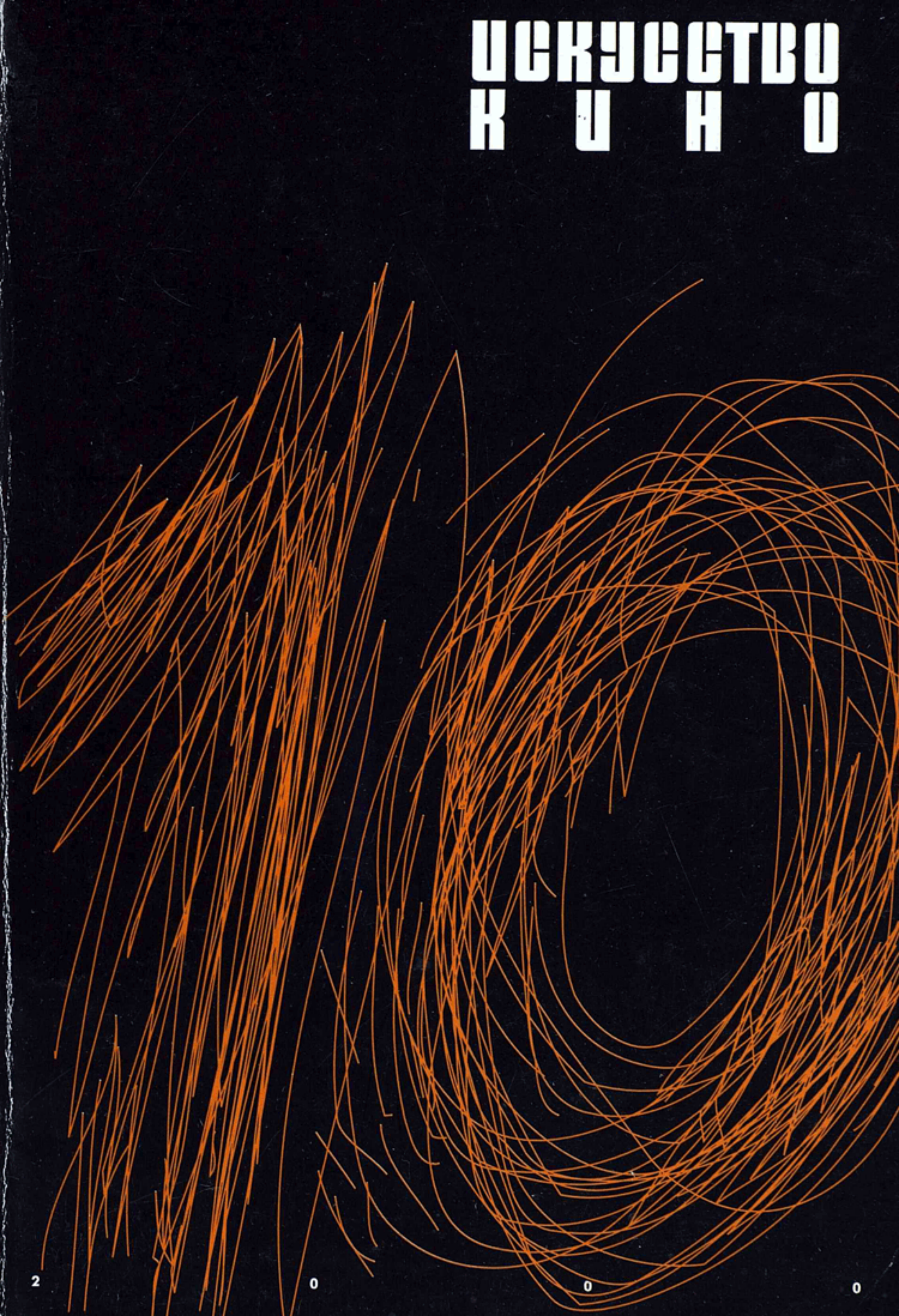
ИСКУССТВО КИНО



2 0 0 0

«Танцующая во тьме»

Режиссер Ларс фон Триер

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

1-1527/00

❑**СЕМЕЙСТВЕННОСТЬ КАК ЖАНР ЧАСТНЫЙ ЧЕЛОВЕК ВЫШЕЛ НА КРУПНЫЙ ПЛАН, ПОДТВЕРДИВ, ЧТО СЕГОДНЯШНИЙ МИР — МИР ИНДИВИДУАЛЬНОСТЕЙ.** *НИНА ЗАРХИ*

❑**КАНН-2000: КОД ИЗВЕСТЕН КАННЕСТЬ КАНН: НИЧЕГО СЛУЧАЙНОГО, ЧТО БЫ ПРЯМО НА ГЛАЗАХ НЕ ПРЕВРАЩАЛОСЬ В ЗАКОНОМЕРНОЕ.** *ЛЕВ КАРАХАН* ❑**ПОСТСОВЕТСКИЙ ВИШНЕВЫЙ САД НОВЕЙШИЕ ЛОПАХИНЫ НЕ ВЫТЕСНИЛИ РАНЕВСКИХ И ГАЕВЫХ, А МИРНО УЖИЛИСЬ С НИМИ.** *ЛЕВ ЛУРЬЕ*

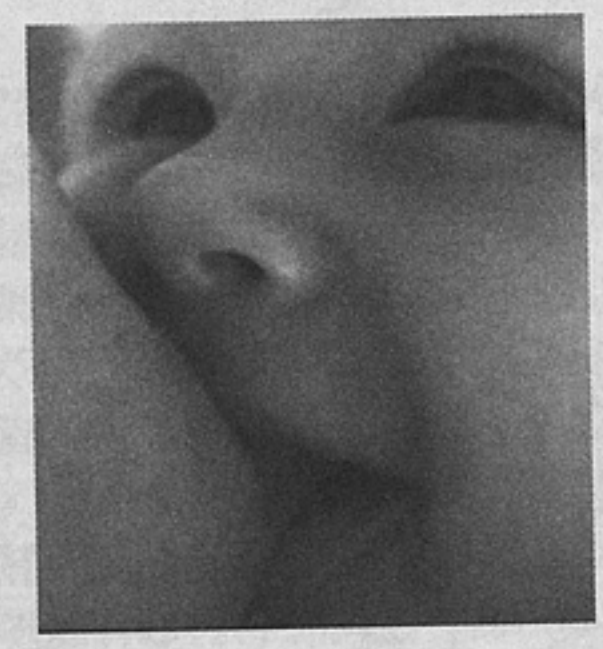
❑**ТВ-6: ХИТ-ПАРАД РУЛЕВОГО Я ЗНАЮ, КАК СДЕЛАТЬ, И ЗНАЮ, ПОЧЕМУ ТАК НАДО СДЕЛАТЬ — ТАК БУДЕТ ХИТОВО!** *ИВАН ДЕМИДОВ*

❑**90-Е: ОПТИЧЕСКАЯ СИМУЛЯЦИЯ ФИЗИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ МЫ ЭТО ВРЕМЯ В КИНО ЛИШИЛИ ОБРАЗА И ЯЗЫКА, ЗАСТРЯВ В НЕПРОВАРЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ НИ СНА — НИ ЯВИ.** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА*

❑**DIGITALLY YOURS? ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ МОГУТ ПРИДАТЬ ИМПУЛЬС ОЖИВЛЕНИЮ ИМЕННО ОПТИЧЕСКОГО, ФОТОХИМИЧЕСКОГО КИНЕМАТОГРАФА.** *НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ* ❑**ЛЮДИ УМИРАЮТ ПО-РАЗНОМУ БОЛЬШЕ ВСЕГО ПОРАЖАЕТ ЕГО ПОСЛЕДНЯЯ ЗАПИСКА, НАЧЕРТАННАЯ УЖЕ СЛАБЕЮЩЕЙ РУКОЙ: «КОНЕЦ РОМАНА, КОНЕЦ ГЕРОЯ, КОНЕЦ АВТОРА».** *БОРИС ДОБРОДЕЕВ О МАКСИМЕ ГОРЬКОМ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Отцы и дети. Дочки-матери

8 АНДРЕЙ И ИЛЬЯ ХРЖАНОВСКИЕ

13 АЛЛА ГЕРБЕР И АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ

19 АНДРЕЙ И ДУНЯ СМИРНОВЫ

25 ЕЛЕНА И МАКСИМ СТИШОВЫ

29 ВЛАДИМИР И ИЛЬЯ ХОТИНЕНКО

33 СЕРГЕЙ И ДМИТРИЙ СОЛОВЬЕВЫ

37 АЛЕКСАНДР ЛАЗАРЕВ, СВЕТЛАНА НЕМОЛЯЕВА И АЛЕКСАНДР ЛАЗАРЕВ-МЛАДШИЙ

41 ГАРРИ И ПАВЕЛ БАРДИНЫ

45 НАТАЛЬЯ АРИНБАСАРОВА И ЕГОР КОНЧАЛОВСКИЙ

50 ПЕТР И ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЕ

Р Е П Е Р Т У А Р

55 Л.КАРАХАН
Танцующие, или Экстремальная идентификация

60 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Без катарсиса

62 МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Бедных не жалко

65 ПЕТР ШЕПОТИННИК
О людях и мышах

68 ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ
В конце эпохи

71 МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Апрельские декабристы

74 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Мангейм без фестиваля

КОММЕНТАРИИ

77
ЛЕВ ЛУРЬЕ
Приполярный Сочи: Сестрорецк — Зеленогорск

80
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Встреча с непредсказуемым

83
АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ
Немецкая шпионка

ИМЕНА

89
ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ
Кукольный дом Ивана Ивановича Демидова

97
Визуальный век. 1980-е

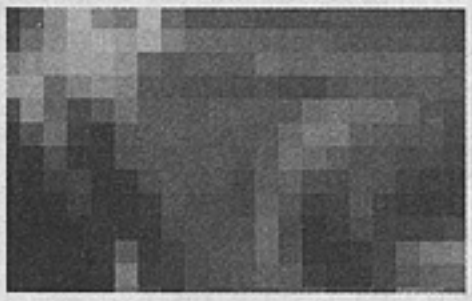
99
лексИКа. 1980-е

РАЗБОРЫ

107
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Оптический обман

113
НИНА ЦЫРКУН
Под пальмами

117
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Ретро не прощается с тобой



119
НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ
Рога и копыта цифровой эпохи

122
XXI век — конец пленочного кинематографа?

132
ДЭВИД АНСЕН
Ты работаешь на видео?

ПУБЛИКАЦИИ

135
БОРИС ДОБРОДЕЕВ
Сюжеты вокруг сюжетов

ЧТЕНИЕ

149
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ
Космос как предчувствие

165
ЕКАТЕРИНА ШАГАЛОВА
Цепов

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Отцы и дети. Дочки-матери

Заочные диалоги

Рост отца «был нам выдан судьбой как некий аршин, как естественная мера длины», — написала в «Памяти детства» Лидия Корнеевна Чуковская. И о других мерах — речь в ее книжке.

...Начало 70-х. В «Советском экране» молодые критики обсуждают «Свой среди чужих, чужой среди своих». Клокочут от праведного социального гнева, захлебываются далекими от эстетики разоблачениями: «Эту картину сделал сын Михалкова! Попробовал бы он получить... посмел бы сказать...» Далее неразборчиво.

Если сегодня, спустя без малого тридцать лет, когда дебют Никиты Михалкова засмотрен до дыр даже теми яростными разоблачителями, отбросить все побудительные мотивы и зачеркнуть все реальные результаты режиссерского труда Михалкова, то один стимул и один результат признать все равно придется: первое в своей творческой биографии сражение сын знаменитого отца с блеском выиграл. Хотя тема эта в разных проведениях, вариациях, аспектах и аранжировках продолжает жить, возникая снова и снова как удобный сюжетообразующий стержень многих публикаций о Михалкове.

Задумывая материал о больших детях и «больших» родителях, который мы предлагаем вниманию читателей, я сразу вспомнила то древнее обсуждение. Теперь те же нападки впору при желании переадресовать сегодняшним детям: Кончаловскому-младшему, младшим Бондарчуку, Соловьеву, Бодрову, Евстигнееву, Янковскому, Качанову, Кеосаяну... — не перечесть всех, кто пришел или только приходит сейчас в кино, уже успевшее до них сделать славными их фамилии. При прочих равных у этих новичков есть фора — конечно. Однако и сложности, каких нет у других, тоже есть, причем и объективного, и субъективного свойства. Боязнь не соответствовать; подозрительность — папе (маме) не могут на самом деле нравиться мои рисунки (стихи, рассказы, фильмы); комплексы, взлелеянные тоской по недостижимости сходства, и стыд, смешанный с жалостью, когда (а если — вообще) родители-творцы не тянут на кумиров. (В искусстве-то ведь всякий разбирается, и ребенок — тоже.)

Не могу забыть, как много лет назад Альфред Шнитке, глубоко переживая метания сына, внезапно бросившего любимую химию и где-то за пределами дома со злорадным отчаянием взявшего в руки гитару, говорил: «Это я виноват в том, что Андрея преследует чувство собственного несовершенства. Трудно заниматься музыкой, когда за стеной сижу я... Но и делать что-то совсем противоположное моим занятиям — как будто привлекательным, — тоже тяжело. Страшное бремя на всю жизнь». Бремя несвободы. Понятно, что Шнитке имел в виду не только трудности профессионального самоопределения.

Участниками заочных диалогов с помощью предложенной нами анкеты стали те, кто волею судьбы проживает жизнь-римейк — со всеми возможными отступлениями от жанра, — римейк жизни своих пап (или мам), и сами папы (мамы), в каком-то смысле творцы «оригинала». Уместность такого разговора подсказали и некоторые заметные кинособытия: осуществление семейных проектов —

фильмов, спектаклей, книг, реанимация сыновьями старых отцовских лент, попытки детей вернуть из забвения или реабилитировать отцовское имя, творчество и т.п. Но задача публикуемых диалогов, конечно же, не сводилась к анализу проблемы «семья и профессия».

Этот разговор возник на перекрестке нескольких глобальных и частных сюжетов, нескольких константных для журнала сквозных и злободневных тем. Через эти темы, обозначенные в наших вопросах, и через другие, ими спровоцированные и возникшие в ответах, мы попытались — в контексте актуальных миллениумных рефлексий и прогнозов — выяснить, что может обеспечить культурную преемственность и что — неизбежную и давно назревшую смену вех, посмотреть, есть ли в нашем кино поколение(я), готовое(ые) принять эстафету, либо начать все сначала.

Семейственность, честно говоря, пригодилась как жанр, как способ локализации глобальной проблемы: нам показалось, что кровное родство, представив динамику генотипа в меняющемся времени, красноречиво представит и отечественное своеобразие универсальных процессов.

Полученные от пап-мам и сыновей-дочек ответы во многом скорректировали наш замысел. Самым интересным оказался не поиск примет поколенческой, культурной и даже генетической общности, а предъявление собственной личности каждым из собеседников. Частный человек вышел на крупный план, подтвердив, что наш сегодняшний мир — мир индивидуальностей, неохотно складывающихся в понятие «группа». У этого есть множество причин, назову лишь две, вычитываемые из нашей анкеты: отсутствие универсальной исторической напряженности, определенности эпохи и отсутствие организующей идеи — социальной, мировоззренческой, художественной. Ахматова говорила, что последним направлением в искусстве был символизм, потом уже — ничего существенного. Мы в кинематографе, конечно, не так строги и регистрируем всё маломальски оформившееся в тенденцию. Но и нам уже давно нечего объявить «движением». Впрочем, может быть, причинно-следственная связь в формуле «система — частность» обратная и наша анкета как раз к такому выводу подталкивает, обнаруживая закономерность и природную простоту преемственности: рост отца снова становится для сына (дочери) естественной мерой длины. Его профессия — мерой правильной работы, биография — мерой собственного пути. «Если я и готов признать сходство с кем-то, то только с родителями», — заявляет такой частный человек, что в контексте искусства означает, по всей видимости, скорое возвращение Автора. Яркие самостоятельные индивидуальности, не боясь потерять лицо, возможно, и собьются совсем скоро в «новую волну», в «Цех поэтов», в «Догму», одним словом, в крепкую артистическую семью. (Для нее надо будет придумать другую анкету.)

Любопытно, что этот стихийно сложившийся в ответах на наши вопросы метасюжет новых взаимосвязей частного и общего обозначен как определяющий сюжет современного периода развития российской культуры — об этом можно прочесть в блестящем сборнике «Россия 1990-х в слоганах, рейтингах, имиджах...», составленном Татьяной Чередниченко[1]. Там же Тимур Кибиров выдвигает предположение, что реакцией «на разливанный постмодернизм с его подчеркнутой беспафосностью, с его тотальной иронией станет, вероятно, «новый сентиментализм»[2]. Так что наш разговор на самую вечную тему, провоцирующий пафос и сантименты, и с точки зрения культурологических прогнозов состоялся, кажется, вовремя.

...Герман много десятилетий прожил (недавно переехал) в доме с мемориальной доской на фасаде: «Здесь жил выдающийся советский писатель Юрий Герман». На «Ленфильме», где Алексей Юрьевич делает сейчас «Трудно быть богом», снимает режиссерский диплом Герман Алексей Алексеевич. Так что у нас определенно есть резервы: диалоги отцов и детей через посредников — фильмы и журнал (через искусство кино и «Искусство кино») — будут иметь продолжение.

Нина Зархи

---

[1] Россия 1990-х в слоганах, рейтингах, имиджах. Актуальный лексикон истории культуры. М., 1999.
[2] Там же, с. 272.

1. Было ли время, в которое вы пришли в кино, плодотворным с точки зрения общественных и эстетических идей, идеалов, конфликтов, героев, атмосферы, культурного контекста, отношений с властью?

2. Ощущаете ли вы свою причастность к какой-либо профессиональной общности? Поколенческой?

3. Ощущаете ли вы время своим? Считаете ли, что вы адекватны времени?

4. Считаете ли вы своего отца (мать) в человеческом и творческом смысле вашим современником или он (она) для вас герой (героиня) из прошлого? *(Детям.)*

5. Считаете ли вы, что поколение вашего сына (дочери) адекватно понимает и выражает новое время? *(Родителям.)*

6. Помогает, мешает, смущает ли вас то, что за вами — отец (мать), его (ее) опыт, авторитет, имя, репутация, ошибки; есть ли среди его (ее) фильмов такие, которые вам не близки? *(Детям.)*

7. Смущает ли вас мировоззрение сына (дочери), его (ее) взгляды на мир и творчество, его (ее) реакция на ваше кино? Доверяете ли вы ему (ей) в оценках времени и искусства?

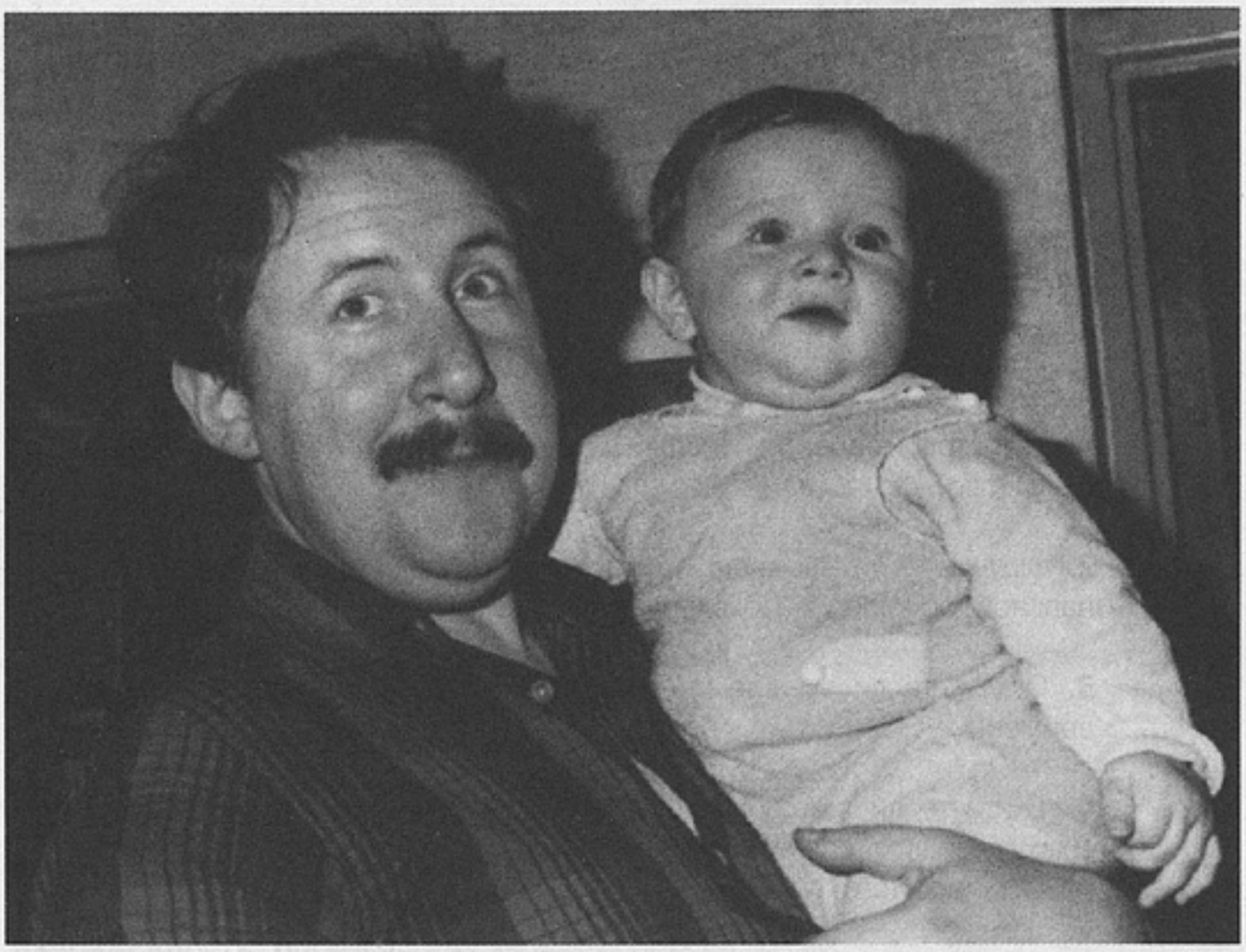
8. Есть ли в сегодняшнем кино (и культуре) для вас ориентиры, авторитеты, кумиры, школы и направления, которые вам близки? Про что вы говорите: «Мое кино»?

9. Массовую семейственность в искусстве вы считаете явлением плодотворным или негативным?

10. Актуальны ли, как вам кажется, для сегодняшнего российского кино такие понятия, как «герой», «моральные ценности», «оппозиционность власти» и т.п.? (Во всяком случае, для вашего кино?)

11. Хотели бы вы работать на Западе? Могли бы?

12. Когда нет возможности снимать, чем вы предпочитаете зарабатывать: рекламой, клипами или, условно говоря, грузить вагоны, писать «в стол для вечности» и ждать своего часа?



Андрей и Илья Хржановские

АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ

Считаю очень плодотворным намерение редакции «Искусства кино» непосредственно вслед за Иваном Сергеевичем Тургеневым обратиться к проблеме «отцы и дети» в свете их «жизни в искусстве».

Когда думаешь над свежепоставленным вопросом, стараешься припомнить краткие резюмирующие формулы, прямо или косвенно с ним связанные и уже известные тебе из прошлой жизни.

Относительно темы данной анкеты не могу не вспомнить два «мо» из разных пьес Н.Эрдмана, под знаком которых прошла моя вгиковская юность. Эти высказывания эрдмановских персонажей я время от времени слышал из уст моих старших друзей и наставников — Эраста Гарина и Хеси Локшиной: «С детства я мечтал быть гениальным, но родители были против». «Где вы учились? А если нигде, то где преподаете?»

В те же годы я познакомился с самим автором этих высказываний.

Я с понятным волнением ждал первой встречи со своим кумиром, не сомневаясь в том, что она должна заключать в себе некие элементы поучительности. В том, что это будет именно так, я уверился уже в ту секунду, когда небольшая компания, предводительствуемая Николаем Робертовичем и включавшая в себя по счастливой для меня случайности — в качестве спутника своего отца — вашего покорного слугу, юного вгиковца, после прогулки по переулкам между Никитской и Арбатом оказалась у дверей ресторана «Прага», услужливо растворяемых швейцаром перед нашим вожатым.

И, собственно, поучительный момент не заставил себя долго ждать.

Давно поймавший себя на том, что мог бы органично сыграть любую из двух старушек с бульварной лавочки из пьесы Маяковского, одна из которых начинала каждую фразу словами: «Как сейчас помню, как раньше...», а другая вторила ей: «А я как раньше помню, как сейчас...», я, как сейчас, помню бутылку водки с матово серебристым заиндевевшим боком в руках Николая Робертовича, помню положение пальцев на стеклянном запотевшем цилиндре — оно было начальной стадией того жеста, которым писатель брал перо, написавшее строгими печатными буквами столько гениальных текстов, — только указательный и средний палец не могли сомкнуться с пальцем большим, так как задача на сей раз у них была другая, притом не менее серьезная... И вот эта бутылка, проделав воздушный путь с задержкой

над каждой из рюмок, приближается к моей и вдруг притормаживает свое движение.

Н.Эрдман смотрит на моего отца и заикнувшемуся движению бутылки вторит мягким заиканием речи: «А ч-ч-ча-а-до водку пьет?»

Оценив деликатность классика — в том смысле, что вопрос, относящийся вроде бы ко мне, предполагал обязательное разрешение старшего, я безучастно и невинно, как Святая Цецилия, вскинул глазки в сторону люстры.

И в ту же секунду услышал характерный гаринский голос — Эраст Павлович сидел напротив меня и внимательно следил за бутылкой в руке Н.Эрдмана, поэтому наступившую было заминку тут же разрубил призывом, обращенным ко мне: «Не ханжи!»

Это мое отступление прошу рассматривать как плохо завуалированный упрек редакции в том, что она не включила в свою анкету вопрос о легализации первой рюмки.

Описанная мною история происходила на закате осеннего дня 1957 года. И сейчас мне кажется, что 60-е наступили ровно на следующее утро.

1. Как я отношусь к тому времени, когда начал заниматься кино?

Считаю его плодотворным не только для себя. Даже если бы эти годы не дали нашему кинематографу ничего, кроме «Заставы Ильича», «Девяти дней одного года», «Андрея Рублева», «Июльского дождя», «Обыкновенного фашизма», театру — спектаклей А.Эфроса и Ю.Любимова, изобразительному искусству и музыке — авангард с плеядой таких мастеров мирового класса, как Ю.Соостер, И.Кабаков, Э.Неизвестный, В.Янкилевский, С.Губайдулина, А.Шнитке, Э.Денисов и другие, а на литературном горизонте не появились бы замечательные поэты и прозаики, не говоря о таких гигантах, как А.Солженицын и И.Бродский (который, кстати, считал свое (наше) поколение единственным реализовавшим себя за все годы после 17-го), даже в этом случае можно было бы говорить о 60-х как о времени великого искусства.

Что касается отношений с властью — они, по-моему, не могут служить ни оправданием наших сложностей и неудач, ни утешением для тех, кто готов был бы свалить на них свою творческую несостоятельность. В конце концов, именно в это время сделала свои первые и, на мой взгляд, лучшие фильмы Кира Муратова, в эти годы разворачивались и утверждались Андрей Тарковский и Отар Иоселиани, складывался уникальный талант Алексея Германа...

Н.Эрдман любил повторять: «Цензура служит к украшению изящной словесности». Изобретение обходных путей тренировало наши мускулы. К тому же этот труд был обеспечен государственным финансированием, что, как теперь мы понимаем, было моментом отнюдь немаловажным.

Кому было что сказать, тот всегда, во все времена находил возможность и форму для этого. Как тот же Н.Эрдман, вложивший в уста своего героя такие слова: «Я сейчас, дорогие товарищи, в Кремль позвоню. Прямо в Кремль. Прямо в красное сердце советской республики. Позвоню... и кого-нибудь... там изругаю по-матерному... Цыц! Все молчат, когда колосс разговаривает с колоссом. Дайте Кремль... Позовите кого-нибудь самого главного. Нет у вас? Ну, тогда передайте ему от меня, что я Маркса прочел и мне Маркс не понравился...»

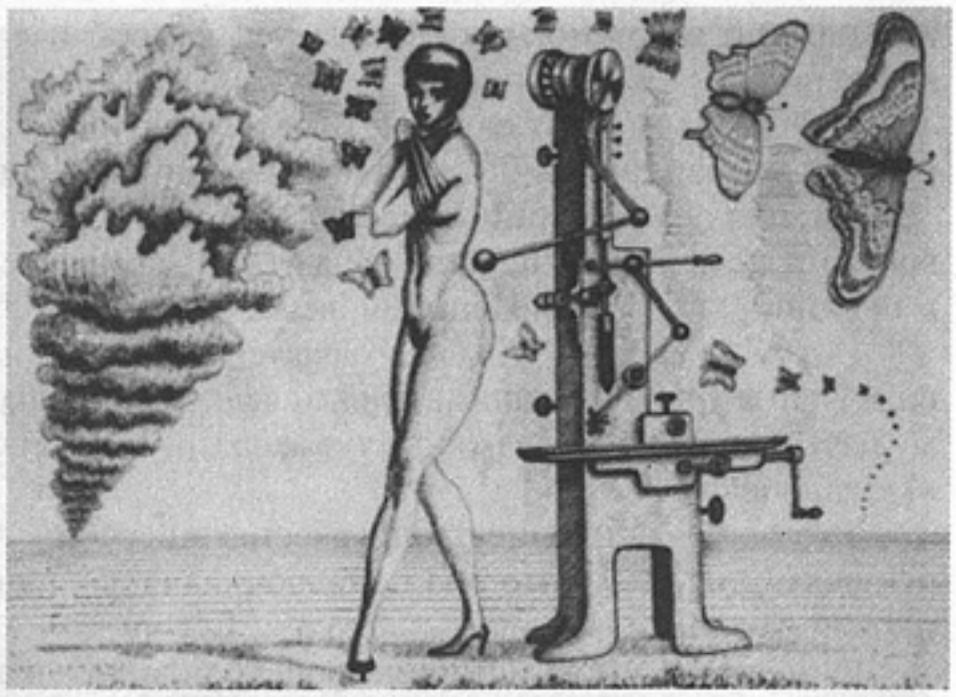
2. Я не могу себя не ощущать частью того поколения, того явления, которое называется шестидесятниками.

Другим общественным инстинктам, кажется, не подвержен. Разве что грешил этим в юности как посетитель футбольных матчей.

3. Ощущаю ли время своим?

Вопрос почти интимный. У меня со временем — как с бывшим, так и с настоящим — отношения как с человеком, близким по определению, то есть порой до слез нежные, порой нестерпимо невыносимые. При этом последнее является в творческом плане не менее плодотворным, чем первое. Говорят, что Ибсен, когда жил в Италии, уравновешивал сладостные ощущения, порождаемые этой страной, тем, что держал на своем рабочем столе банку со скорпионом. Нынче мы можем специально не заботиться об этом, ибо ежедневно целые полчища «скорпионов» обступают нас со всех сторон — стоит нам выйти на улицу или нажать кнопку телевизора.

5. Адекватно ли понимает и выражает нынешнее молодое поколение свое время — это покажет будущее.



«Школа изящных искусств», режиссер Андрей Хржановский

7. Мировоззрение сына, его взгляды на мир и творчество «ничуть в тупик меня не ставят». Во-первых, потому что время нынешнее провоцирует на куда более циничное отношение к жизни и к искусству, нежели это проявляют лучшие представители молодого поколения (к каковым без боязни быть уличенным в предвзятости отношу своего сына). Во-вторых, потому что взгляды всякого мыслящего и чувствующего человека не есть нечто застывшее, и мне очень интересно наблюдать за динамикой взглядов, в частности моего сына.

Меняется «весь мир вкруг человека, ужель один недвижен будет он?»

Что касается оценок искусства — вкусу сына доверяю абсолютно. Когда замечаю в проявлениях его вкуса плоды нашей работы друг над другом — горжусь этим. Его замечаний и критики жду всегда вожделенно. Надеюсь, ту же строгость и аргументированность, что он демонстрирует в оценках иных художественных явлений, он не станет занижать в оценках работ собственных.

При всем при этом убежден, что самым современным в искусстве является то, что несет в себе заряд и бремя вечных проблем.

Сейчас даже страшно подумать, что, скажем, пьеса «Ревизор» в момент ее написания и первой постановки не была «классикой», ибо никакого иного аспекта восприятия, кроме выражающего свое конкретное время, не имела. Почему эта пьеса всегда будет современной, будет пьесой и отцов, и детей? То, что до сих пор в России воруют, обманывают и берут взятки, — случайность, хотя, применительно к нашей стране, увы, неистребимая. Бессмертие гоголевскому шедевру — иначе, его современность — обеспечивает правда человеческих характеров и отношений, то есть правда типического, а значит, непреходящего в его конкретном выражении. («Эк куда хватил!» «Сыновья» посмеются над столь нерациональным пассажем, и поделом!)

8. Что такое сегодняшняя культура? Кто-то написал о Данте: «О нем не скажешь: «его время пришло» или «его время настанет», потому что его время будет всегда...» В этом смысле для меня бесконечно близким является кантор церкви св. Фомы в Лейпциге, умерший ровно двести пятьдесят лет назад. Эти же мерки позволяют мне считать «своими» Чаплина и Феллини. Восхищаюсь искусством Бастера Китона. Люблю Славу Полунина, кукольные спектакли Резо Габриадзе, его пушкинский графический цикл, который он придумывал совместно с Андреем Битовым. В этих работах — юмор, ирония, нежность, изящество и при этом высокое эмоциональное напряжение и настоящая философская глубина...

9. Относительно «массовой семейственности» в искусстве — я такого явления просто не замечал. Помню, что массовым был спорт в нашей стране, был и остается алкоголизм. А продолжение традиций в искусстве является залогом его выживания. Самый естественный случай — наследование по прямой. Разумеется, если оно органическое, добровольное и обеспечено необходимыми для этого данными — как природными, так и благоприобретенными.

10. Моральные ценности будут актуальны всегда. Потому они и ценности. Мы можем не соотносить их специально с заповедями Христа. Однако если нравственный закон внутри нас угаснет, мы можем тихо, но решительно отпол-

зать в сторону от такой сферы, как искусство. Разве что в случае, когда «на берегу больших искусств стоял он дум великих пуст», с исповедальной честностью анализировать свою опустошенность.

11. На Западе работать вряд ли смог бы. Очень люблю почесать затылок, задуматься, сказать иногда, как русский человек, описанный Гоголем: «Черт побери все!..»

Моим друзьям известна моя постыдная привычка — не досматривать плохое кино до конца. Но в одном случае я решил сделать исключение.

Однажды — несколько лет назад — в дружеской компании обсуждался вопрос о том, кто бы хотел и мог уехать на Запад. Замечу, речь идет о времени, когда вывод: «Надо сваливать отсюда и как можно скорей» — в кругах интеллигенции можно было услышать не реже, чем Гимн Советского Союза по радио.

А недавно одна моя приятельница напомнила мне это обсуждение и мой ответ (который я, конечно, позабыл) в качестве аргументации своего выбора в пользу родины: « Это кино я должен досмотреть до конца...»

12. Когда нет возможности снимать, предпочитаю заниматься изобретением этой возможности, подготовкой к ее осуществлению. В этом плане таковой является любая осмысленная форма существования.

ИЛЬЯ ХРЖАНОВСКИЙ

1. Время, когда я пришел в кино, а точнее, прихожу — то есть настоящее время, — безусловно, плодотворно. Его особенность — смена, а скорее, подмена, а может быть, и вправду смена смысла и цены всех тех понятий, о которых было упомянуто в вопросе. Для меня героями останутся князь Мышкин, Печорин, Зилов, Онегин, дядя Ваня, Тригорин, Треплев, Платон, Сократ, Геракл, Агамемнон, Илья Муромец и Соловей-разбойник, Винни Пух и Конек-Горбунок, Карлсон и Отелло, Пушкин, Бродский, Толстые (три человека), Достоевский, Шварц, Маяковский, Хармс, Коонен, Мейерхольд, Бах (И.-С.), Шостакович, Шнитке, Моцарт, Филонов, Янкилевский, человек десять моих личных знакомых, в том числе моя жена, моя мама, мой отец, мой сын.

2. Да, ощущаю. Профессиональной общности собирателей. Я имею в виду профессию не как специальность, а как систему взаимоотношений с жизнью, прежде всего собственной. К поколенческой общности распиздяев, имитирующих тяжелые переживания по поводу своего распиздяйства и устройства современной жизни вообще, но на самом деле потерявших способность чувствовать что-либо...

3. Я считаю то время, в котором живу, настоящим временем и не испытываю иллюзий относительно того, что окажусь в каком-нибудь другом времени. Жалко только, что в моем времени и в моем поколении я не вижу таких масштабных личностей, как в поколении моего отца. Ну, например, лет двадцать назад только среди актеров — Даль, Смоктуновский, Высоцкий, Леонов, Евстигнеев, Борисов и еще десяток фамилий... Иным словом, как писал в 1904 году писатель А.П.Чехов в пьесе «Чайка»: «...Больших дарований теперь мало, зато средний артист стал значительно выше...» Очень хочется найти такого среднего артиста, который оказался бы выше, чем средний. А насчет адекватности... Для меня главная задача быть адекватным самому себе. А со временем разберемся.

«Остановка», режиссеры Артем Михалков, Илья Хржановский

4. Мой отец для меня — герой прошлого, настоящего и будущего.

6. Смущает и обязывает. Очень помогает внутренне. Как камертон. Даже когда наши с отцом взгляды на предмет искусства не совпадают и я остаюсь при своем мнении. Несовпадение чаще всего касается понятия «как», а не «что».

8. Тусовки есть. Школ и направлений я, к сожалению, не вижу ни в кино, ни в культуре. Надеюсь, что я просто плохо образован и слабо информирован о происходящем в других видах искусства. В кино мне близки даже не личности, а некоторые их произведения, например, «Рассекая волны» фон Триера, «Хрусталев, машину!» Германа, «Пола Икс» Каракса.

9. Все массовое считаю опасным и неплодотворным, особенно в сочетании со словом «искусство». Если в слове «семейственность» взять корень «семья» и предположить, что семья — то место, где происходит самый откровенный, чувственный и интеллектуальный обмен между близкими людьми, то считаю, что семейственность в искусстве может быть явлением плодотворным. В индивидуальных случаях.

10. Актуальны. И если раньше критерии всех этих понятий были весьма четкие, потому что «враг» был очевиден, то сегодня — полное смешение идеалов и ценностей заставляет как художника, так и героя современного кинематографа превратиться в сапера, использующего вместо миноискателя свою душу в попытке сохраниться в зверски запутанном, но иллюзорно ясном мире.

11. Я хотел бы работать там, где мне бы предоставляли возможность работать. Мог бы и на Западе. И на Востоке мог бы. И на Севере. И если честно — с удовольствием во всех этих частях света поработал бы. Интересно...

12. Если бы за погрузку вагонов или за работу на стройке платили столько, чтобы прокормить семью, и еще оставалось бы время, чтобы писать «в стол для вечности», то я с удовольствием предпочел бы это занятие, как уже делал это короткое время в Германии. Мне кажется интереснее получать разного рода жизненный опыт, чем тренироваться в «обслуживании клиента», как называют заказчика рекламы или клипа в рекламных агентствах и продакшн-компаниях. Впрочем, я бы с удовольствием снял клип, например, ансамблю Марка Пекарского или группе «АукцЫон», но, к сожалению, опыт показывает, что, как правило, заработать деньги можно, снимая клипы лишь бездарным персонажам поп-тусовки. В рекламе больше возможностей для тренировки чисто кинематографической, особенно в случае, если клиент (заказчик), а также криэйтор из рекламного агентства не полные идиоты.

А насчет «ждать своего часа»... Его, определенно, надо ждать. Главное — его не пропустить.

Андрей Юрьевич Хржановский (род. 1939), *режиссер-аниматор, сценарист, педагог*
Родился в Москве. Окончил ВГИК (1962, мастерская Л.Кулешова). С 1963 года работал на киностудии «Союзмультфильм». В настоящее время возглавляет независимую Школу-студию «ШАР», где преподает режиссуру анимационного кино. Педагог ВКСР. Призер международных кинофестивалей. Лауреат Государственной премии СССР (1985, за кинотрилогию о Пушкине), лауреат премии «Ника» (1995, за фильм «Лев с седой бородой»), лауреат Государственной премии РФ (1998).

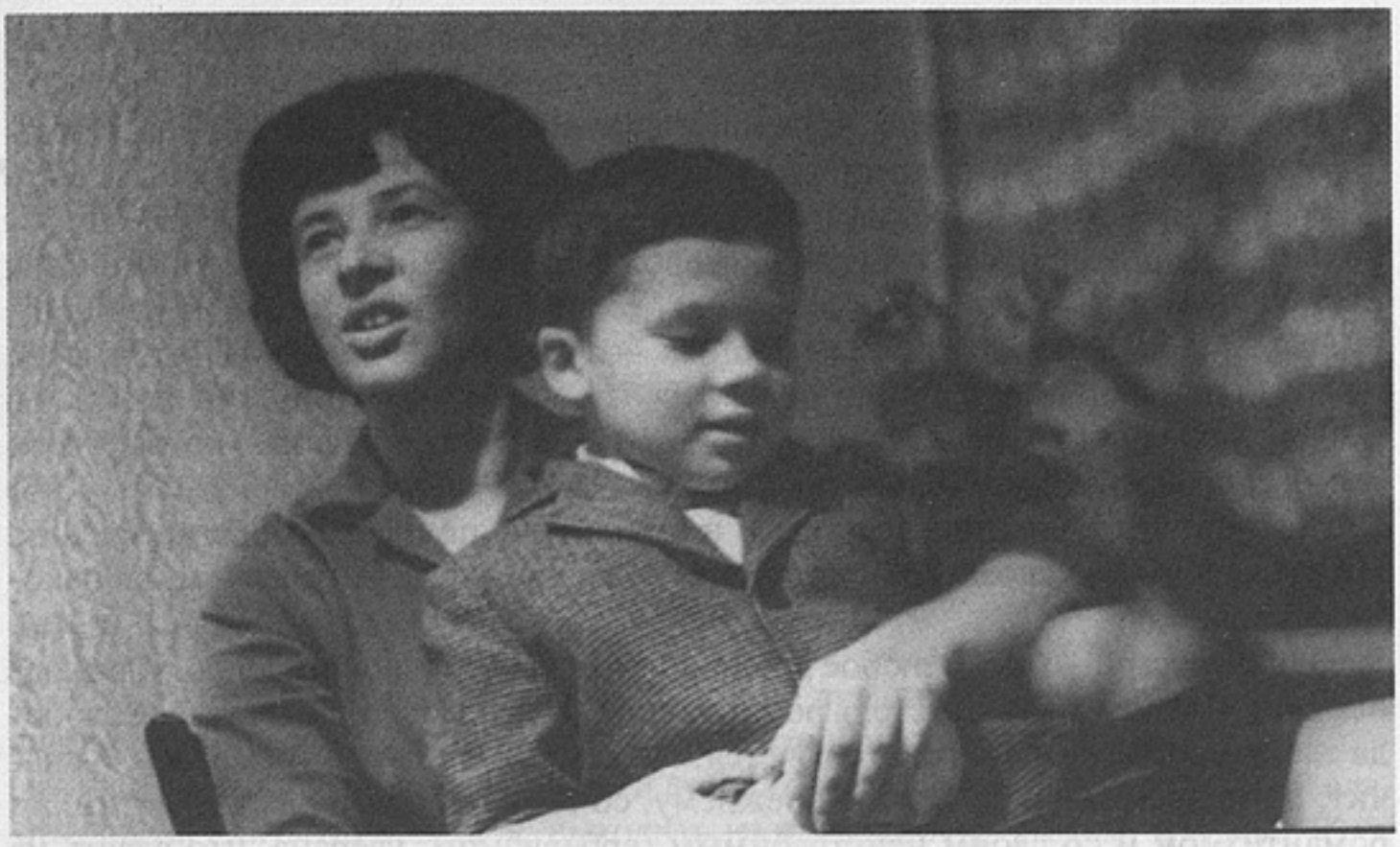
Фильмография

«Жил-был Козявин» (1966), «Стеклянная гармоника» (1966), «Шкаф» (1971), «Бабочка» (1972), «В мире басен» (1973), «День чудесный» (1975), «Дом, который построил Джек» (1976), «Чудеса в решете» (1976), «Я к Вам лечу воспоминаньем» (1977), «И с Вами снова я» (1980), «Осень» (1982), «Королевский бутерброд» (1985), «Любимое мое время», новая редакция пушкинской трилогии (1987), «Пейзаж с можжевельником» (1987), «Школа изящных искусств» (1987—1991), «Лев с седой бородой» (1994—1995), «Олег Каган. Жизнь после жизни» (1997, док.), «Долгое путешествие» (1997), «Колыбельная для сверчка» (1999, док., видео), «Давай улетим!..» (1999).

Илья Андреевич Хржановский (род. 1975), *режиссер, сценарист*
Родился в Москве. В 1992—1993 годы учился в Боннской академии художеств. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (1998, мастерская М.Хуциева). Поставил спектакль «То, что чувствую» (премьера на фестивале «Кукарт», Петергоф, 1997). Участник и призер международных кинофорумов студенческих и первых фильмов.

Фильмография

«Выходец из метро» (1993), актер.
«Остановка» (1998, учебная работа, к/м), режиссер, автор сценария.



Алла Гербер
и Александр Зельдович

АЛЛА ГЕРБЕР

1. Да. Я была свободным журналистом. Главным для меня было не делать карьеру, не вступать в партию, а быть свободной... Я много писала о кино, но это всегда было для меня лишь поводом сказать о жизни, потому что публицист во мне был превыше всего.

60-е и 70-е годы были жуткими, черными годами в истории страны. Время было страшное, но мы были счастливыми людьми. И я до сих пор считаю, что 70-е годы были лучшей порой моей жизни. Мы старались писать правду, используя все возможные лазейки в цензуре. Какое было счастье ощущать среди мертвого поля советской действительности островок живой жизни, к тому же творимой нами самими. Это, конечно, же было шестидесятничество, это был романтизм... Нам казалось, что мы диктуем времени свои законы... А с другой стороны, мы действительно делали колоссальное дело, стараясь «вывести» всех достойных и дать им громко сказать свое слово. Тарковский, Ахмадулина, Герман... Проталкивая их, мы совершали подвиг, как бы смешно это сегодня ни звучало.

Помню, у меня было интервью с Сергеем Герасимовым, где он вдруг разговорился, разоткровенничался, и я честно показала ему окончательный текст нашей беседы. Он сказал, что все замечательно. А потом я принесла ему гранки, и Герасимов вдруг заявил мне, что никогда ничего подобного не говорил! Стал возмущаться и требовать, чтобы это интервью не печатали... Более того, он потом на меня настучал в вышестоящие инстанции и, в общем-то, оболгал... Вот так складывалась профессиональная жизнь. Что же касается Герасимова, он был из породы больших-маленьких — очень мощный человек и очень советский человек! Советский не по убеждениям, а по страху, который в нем сидел. Но это отдельная тема...

А сколько мы бились, доказывая, как талантлив Глеб Панфилов, как талантлива и красива Инна Чурикова. Я тогда много писала о ней... Помню, главному редактору «Советского экрана» позвонила Фаина Раневская и сказала: «Здравствуйте, у меня сегодня очень плохое настроение. Я сегодня дважды потерпела фиаско! Первый раз, когда от меня ушла домработница. А второй раз, когда я увидела блестящую статью Аллы Гербер об Инне Чуриковой. Я не могу понять, почему эта говнюшка не пишет обо мне!» Вот так меня бросало — от наговора Герасимова к комплименту Раневской... Или был такой человек Даль Орлов, пришедший к концу 70-х на пост главного редактора в «Советский экран». Он постоянно вызывал меня «на ковер» и говорил: «Знаете, Алла Ефремовна, у меня складывается впечатление, что вы плохо читаете статьи Л.И.Брежнева...» На что я ему спокойно отвечала: «Должна вас огорчить: я их вообще не читаю!»

Что касается меня и моих друзей — мы всегда стремились быть честными, и, наверное, часто нам это удавалось.

2. Да, ощущаю и очень этим горжусь. Я отношусь к шестидесятникам. И презираю все сегодняшние разговоры о том, что шестидесятники якобы как-то «встраивались» в структуру, уживались с отвратительным временем... Я ни разу не написала ни одной строчки, под которой сегодня не подписалась бы. В моих статьях никогда не появлялись слова «советское», «Ленин», «Брежнев», «КПСС». И я для себя в то время решила — я карьеру не делаю. Не хотят меня печатать или видеть на том или ином рабочем месте — все, пишу заявление об уходе. Свобода дороже! Я ощущаю свою близость к сообществу, которое в то время собралось вокруг «Юности» и «Советского экрана». Вся моя жизнь — это жизнь типичного шестидесятника. Я и в политику пошла как шестидесятник. Ни рубля я ни на каком своем поприще, в том числе и политическом, не накопила.

3. Любое время — мое. В любое время я проживаю свою биографию. Казалось бы, сегодняшнее время не столь романтично... И все же сегодня есть еще свобода слова, свобода делать то, что хочется, то есть все, к чему я стремилась. А значит, и это время — мое. И я по-прежнему, со свойственным шестидесятникам романтизмом и со своим неистребимым герберизмом, уверена, что власть не будет принадлежать кагэбэшникам...

5. Считаю, что поколение моего сына адекватно *понимает* свое время, а вот насколько адекватно оно его *выражает* — зависит от таланта. И от честности. Во всех поколениях есть разные люди. Мой сын, например, может три года делать одну картину, он упорно, по крохам будет собирать на нее деньги, не подзарабатывая на клипах или на рекламе... Он сосредоточенно и упорно идет к им же самим поставленной цели. А есть много других... Но я не кидаю черный шар в тех, кто *умеет* делать деньги, это очень хорошо, что они могут *так*...

Теперешнее время очень сложное. Ведь несмотря на всю омерзительность, все, что было до 90-х годов, было очень ясным, понятным. А сегодняшнее время — клубок. Трудно быть адекватным тому, что еще не сложилось. Сегодня постмодернистское время, которое все перепутало. Но молодые стараются. И дело не в том, адекватны ли они своему времени. Дело в том, что они уже в нем существуют. И им трудно. Даже Андрей Тарковский, будучи изгоем в СССР, все-таки получал свои деньги от государства. А сейчас надо все время доставать их где-то. К сожалению, у нас такой капитализм, у которого еще нет никаких законов. Трудно быть адекватным времени, которое можно назвать *безвременьем*.

7. Я абсолютно доверяю своему сыну. Он гораздо больше меня знает, он гораздо острее, чем я, чувствует мир. Я по-хорошему завидую ему и радуюсь за него. Радуюсь даже тогда, когда его не понимаю. Ведь не понимаю я его, потому что он уже далеко впереди меня. Завидую, что он может прийти домой с огромной сумкой книг... Я и представить себе не могла, когда была в его возрасте, что это все можно купить в книжном магазине.

Но пропасти между нами я не чувствую.

8. Наверное, я консервативна. Но я не могу забыть, как у меня отнялись ноги на премьере фильма Висконти «Смерть в Венеции». Все встали, а я встать не могла! Я всегда плачу в финале «$8^1/_2$», сколько бы раз я этот фильм ни смотрела. И мне очень не хватает в сегодняшнем кино такого вот удара. Я жду от кино сильного эмоционального потрясения. Такого, какое у меня было, когда рано утром в «Искусстве кино» мы посмотрели «Покаяние» Абуладзе... Или недавно — на просмотре фильма Германа «Хрусталев, машину!». К «моему кино» принадлежат и такие картины, как «Кто-то пролетел над гнездом кукушки», «Однажды в Америке», «Весь этот джаз». Я люблю наше «старое» кино — Авербаха, Тарковского, Панфилова, Германа...

9. Это когда как получается. На чьих-то детях природа отдыхает, а на чьих-то, наоборот, приободряется.

10. Может быть, это актуально всегда, потому что всегда существует желание уцепиться за что-то. А в такое время, как наше, особенно. Но я не хочу такого героя, как Павка Корчагин, или такого, как персонаж Ульянова в «Ворошиловском стрелке». Это опасно. Потребность в народном мстителе ни к чему хорошему не приводит. Это уже доказано жизнью. К сожалению, сегодня у общест-

ва потребность в герое, который стреляет. У меня лично потребность в других героях. Я не призываю к стерильному положительному герою, в человеке всего может быть наверчено и накручено, но стрелков и мстителей мне бы не хотелось часто видеть ни в жизни, ни на экране.

11. Никогда. Я очень российский человек, я очень люблю Россию — со всем ее кретинизмом, со всем ее безумством, которое я одновременно ненавижу...

12. Делать дело — моя генетическая потребность, и я всегда занималась только тем, что отвечало моим духовным и душевным устремлениям. Я всегда делала то, что не лишало меня моей свободы, моего человеческого достоинства! Мне нравится жизнь, и я хочу ее чувствовать постоянно, для чего необходимо работать. Просто работать, чтобы просто жить!

АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ

1. Это были 80-е годы. Многие талантливые люди начинали тогда. Было ощущение легкого возбуждения, казалось, что огромный культурный заряд, накопленный за годы интеллектуального и духовного противостояния советской власти, начал аккумулироваться, выходить на поверхность. Потом, в начале 90-х, все это рассосалось, было куплено Западом.

Что касается плодотворности для меня лично — не знаю. Я был тогда выпускником Высших режиссерских курсов, и нельзя сказать, что добился каких-то выдающихся результатов. Вообще вся история последних двадцати лет для меня — история обретения внутренней свободы. Многое этому мешало. Советская власть, даже в том элитарно-оазисном варианте, в каком она проявляла себя на Высших курсах, была далеко небезобидна. Существовала и внешняя цензура (нам, например, не разрешалось делать картины на современном материале, поэтому все мои учебные работы — экранизации классики), но и, что более печально, цензура внутренняя. Даже такой глубоко уважаемый мной режиссер, как Вадим Абдрашитов, мой диплом «Воительница» абсолютно всерьез упрекал в интересе к лесбийской теме (она существовала на уровне намека, не более того). Если даже Абдрашитов, один из самых передовых тогдашних художников, был настолько несвободен, то, естественно, несвобода в чем-то и мне была свойственна.

На освобождение от внутренней цензуры у меня ушло двадцать лет. Помню, подростком я, как и многие, стал пробовать что-то писать. Образцом наиболее современной и прогрессивной прозы в тот момент была проза Юрия Трифонова, и я написал пару коротких рассказов в том же духе. И тут мне стало непроходимо скучно. Я подумал, что вообще не смогу этим заниматься, но потом выяснилось, что мне просто скучно писать «под Трифонова». Сказывалось отсутствие нормальных культурных ориентиров. Книги, которые следовало бы прочесть лет в девятнадцать — Джойса, Батая и других, — мы получили лет в тридцать шесть — тридцать семь. Период формирования личности растянулся, и все 80-е годы, для меня по крайней мере, были потрачены на некий бег вдогонку за упущенной культурой. В этом смысле время было необычайно интересное: информация шла отовсюду — и от приятелей, и с Запада. Но это все-таки было наверстывание, то есть следствие некоего предшествующего поражения — многое не было сделано вовремя. Начать работать же самостоятельно, не наверстав, было сложно. Мне крайне жалко, что из-за нашей обычной русской безмозглости практически все, что было тогда накоплено, рассосалось, ничего не родив. В какой-то момент я стал замечать, что на выставки современных художников ходят одни и те же люди, новое поколение так и не возникло. И хотя интеллектуальной элитой, сформировавшейся в результате духовного сопротивления советской власти, была накоплена реальная культура, она так и не была востребована. Культура эта была, в общем, малоденежная, так что сразу после реформ она оказалась вне престижной зоны. И молодежь, естественно, туда не пошла, потому что там не было поля для реализации амбиций. Это чрезвычайно жалко. Мне кажется, что начало 90-х годов похерило и всю ту маргинальную, неофициальную культуру, которая была накоплена с послевоенных времен. Здесь нельзя винить кого-то, например, либералов-реформаторов. Ведь они не

«Закат», режиссер Александр Зельдович

были воспитаны на этой культуре, они выросли на КСПшных песнях и культурном меню своих родителей-шестидесятников. До культурного андерграунда вообще никому не было дела. И, едва проявившись, он снова ушел в подполье. Это огромная потеря. Кроме того, огромная потеря в том, что из страны уехала аудитория искусства.

2. Да, ощущаю. Это очень небольшой круг людей, которые начали как-то проклевываться в 80-е годы и потом снова ушли на дно. Они не были востребованы в 90-е годы, потому что культура была ориентирована на спрос, на рынок и, соответственно, на потребности очень бедной, нищей, униженной массы. Естественно, что в качестве ответа на подобные запросы возникла этакая воровская попса, которая пела, плясала и развлекалась в течение десяти лет. Люди, близкие мне, оказались не у дел. Они занимались какими-то теоретическими и педагогическими экспериментами, как мой приятель Боря Юхананов, их не печатали, по крайней мере здесь, как не печатали до середины 90-х Володю Сорокина, они не имели возможности снимать, как не снимали годами мои сокурсники Оля Наруцкая, Женя Цымбал, Алик Цабадзе... В последнее время что-то меняется, и карьеры многих моих знакомых вроде бы пошли в гору. К кругу и поколенчески, и профессионально близких мне людей я могу отнести всех тех, кто работал со мной на картине «Москва». Не так-то и мало, нормально.

3. Я уже отчасти ответил на этот вопрос. 80-е были моим временем в смысле личного созревания и постепенного обретения свободы. 90-е — какой-то провал, дыра. Единственная их ценность в том, что продолжался процесс наверстывания, уже, так сказать, географического. Мы начали ездить, увидели мир и мучительно пытались осознать себя уже не только в российской, но и в общемировой системе координат. Это было непросто и порождало некоторую спутанность в мозгах.

4. Да, конечно, я считаю маму своей современницей. Хотя во многом благодаря ей я был воспитан на культуре и менталитете 60-х годов. Это, в общем, неплохо, но в какой-то момент крайне мешало. Лишь очень недавно я разделался с этим автоматизмом внутри себя и научился относиться к шестидесятничеству нормально, без агрессии, научился понимать, что оно реально для меня значит. Шестидесятники были частью советской системы, они были советскими людь-

ми, но в очень улучшенном и романтическом варианте. Хорошим в них было то, что они пытались протаскивать и поддерживать традицию большой русской культуры, испытывая к ней огромное уважение. Плохо, что они выросли не на интеллектуальном антагонизме по отношению к советской власти, а на оппозиции человеческой, романтической. И в очень большой степени находились во власти тех же самых советских культурных и интеллектуальных ориентиров. Моим друзьям, которые росли в менее гуманитарной среде, преодолеть все это было намного проще. У меня же ушло двадцать лет на то, чтобы дистанцироваться от этой неосознаваемой «советскости», подхваченной вместе с шестидесятнической культурой, и научиться относиться к ней спокойно, добродушно и с благодарностью.

Что же касается конкретно Аллы Ефремовны, то присущие ей острый ум и безупречный вкус — это природные, биологические качества, которые к идеологической и культурной разности никакого отношения не имеют. Она вообще очень подвижна, открыта к любым изменениям. И потом она просто изумительный редактор. Может быть, по-матерински несколько хлопотливый, поэтому я опасался на первых порах показывать ей материал, но тем не менее... И она, безусловно, герой, но отнюдь не из прошлого.

6. Нет, никак не смущает. В юности, наверное, помогало да и сейчас помогает — ведь Аллу Ефремовну многие знают.

8. Наверное, нет. Удовольствие получаю от каких-то старых картин, начиная с Бастера Китона и кончая золотым веком кино — Висконти, Пазолини, Хичкок, которые сейчас прекрасно смотрятся. В современном кино тоже есть вещи, которые мне очень нравятся, но только как зрителю, а не так, чтобы немедленно бежать в ту же сторону. Например, «Фейерверк» Такеши Китано или последняя картина Каракса «Пола Икс». Она, быть может, наименее удачная из всех его картин и даже просто неудачная, но, по крайней мере, направление движения, режиссерские амбиции вызывают огромное уважение. Знаете, я чувствую себя прекрасно в общении с коллегами-режиссерами, которые чего-то от кино хотят, которые пытаются каждый раз изобретать его заново. Творческие амбиции должны быть, если их нет — это какая-то колоссальная профанация. Я понимаю, что не могут все быть авторами, и сейчас ориентация на народное кино, на кино, как сказал один видный продюсер, «для стародубцевых», но все равно нужно пытаться. Если ты делаешь боевик с «мочиловом», то попытайся сделать его лучше, чем Джон Ву хотя бы... А так — обидно за профессию!

9. Семейственность — дело хорошее, и чем больше ее проявлений — тем лучше. Семейственность — это фора, дополнительная энергия, полученная на старте. Она может вызывать Эдипово чувство соревновательности, что хорошо, а может просто растрачиваться, что плохо. По-моему, сыновья должны пытаться быть круче своих родителей. Даже если не могут, пытаться должны.

10. Of course! Конечно, актуальны. Я не уверен, что это мой профиль в кинематографе, но положительные герои, на которых людям хотелось бы походить, должны быть. Однако это так просто не возникает. Харизматических людей — я имею в виду актеров и режиссеров, способных создать образ положительного героя, — мало. Чтобы они приходили в кинематограф, он должен быть заряжен определенной амбициозностью, энергией, в нем должна быть соревновательность. Тогда харизматики — типа Даля, Алейникова, Рыбникова, Баталова — будут туда идти. В противном же случае они пойдут куда-то еще: в бизнес, в криминал и т.д. Положительного героя не создашь по заказу, тут нужен талант. Потому что привлекательно только талантливое; и если поддерживать талант, то рано или поздно всё появится — и герои, и режиссеры, и тексты, которые можно экранизировать. Это, в принципе, показатель национального культурного здоровья, а то, что этого нет, — следствие некоего идиотизма. Вы заметили, что за последние десять лет из словаря продюсеров, инвесторов-деньгодателей вообще исчезло слово «талантливо» как положительная характеристика. Сейчас говорят: «Знаешь, это талантливо, но мы кино для народа делаем». Странный парадокс: как будто для народа нужно делать неталантливо, нужно кормить его говном и суррогатом. Вот и возникают шизофренические вещи: люди, которые

никогда не ездят в метро, пытаются определять спрос и пожелания народа и как-то на эти «пожелания» откликаться. Определяют, как правило, неверно, и народ это «народное» не смотрит. Он смотрит советское кино, причем талантливое.

Что касается моральных ценностей — да, конечно. Я считаю, что это первостепенная вещь, ведь искусство так или иначе располагается в зоне этического, даже если руководствуется только эстетическими ориентирами. Искусство в любом случае занимается моралью, хотя не всегда обязано делать это прямо, как педагог. Но и прямо — тоже неплохо. Если бы я был самым главным начальником, то при распределении господдержки имел бы в виду только одну, чисто педагогическую цель — воспитание в людях чувства собственного достоинства, которое у нас всегда было в большом дефиците.

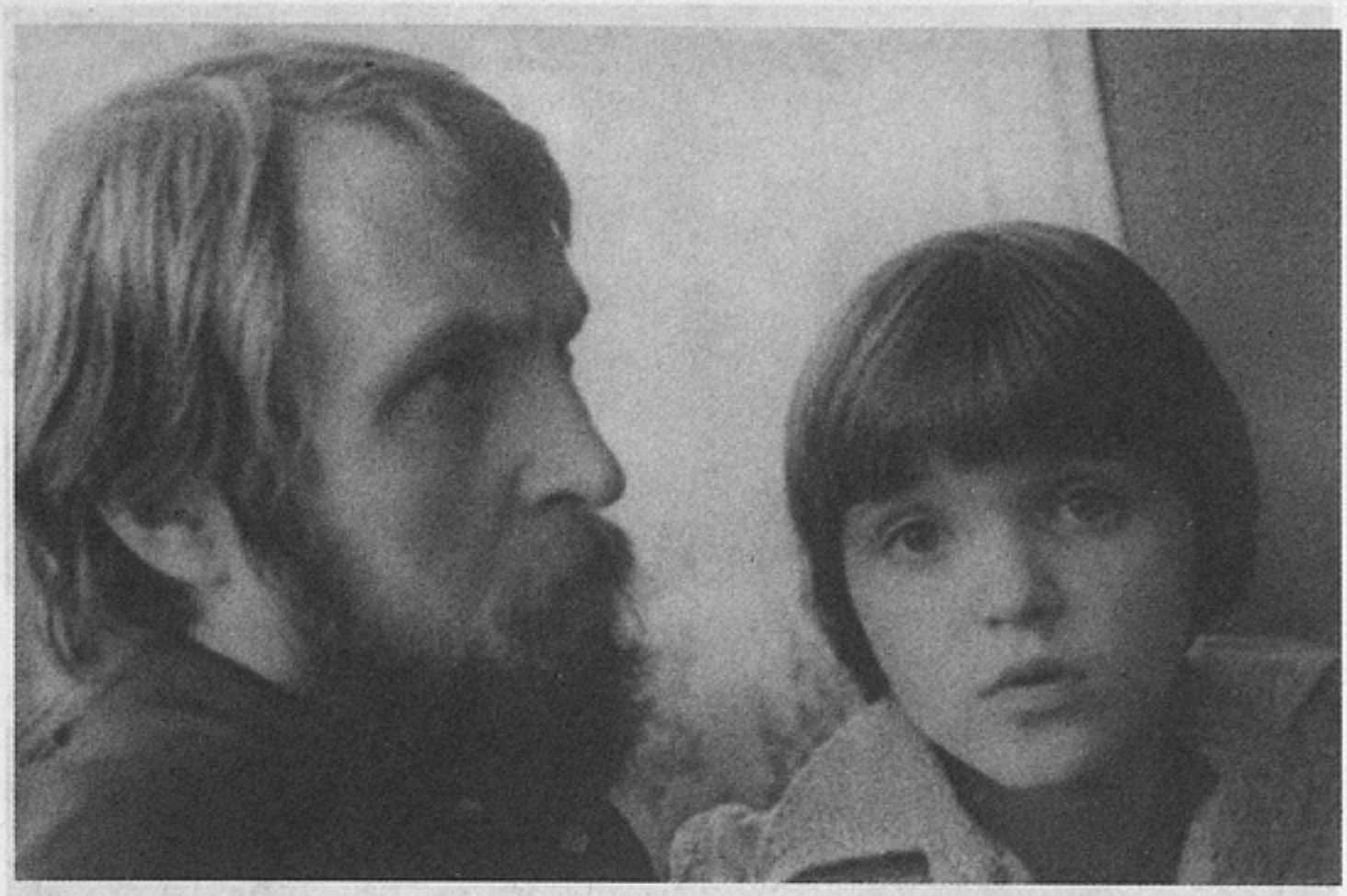
Оппозиционность власти? Кино — искусство очень дорогостоящее, искусство идеологическое. Оно нигде не может жить без тесного общения с государством. И тут можно просто становиться в некую сексуальную позу по отношению к власти, а можно находиться с ней в более сложных отношениях. Эти отношения должны быть напряженными, и власть должна всегда это чувствовать. Потому что только в этом случае власть к искусству относится с уважением.

11. Думаю, мог бы. Если бы возникла ситуация достаточной для меня свободы.

12. Всякий раз, когда я пытался халтурить или затевал какие-то проекты ради заработка, все это кончалось ничем. Я этого не умею. Грузить вагоны — тоже плохо. Ждать своего часа — чудовищно, я ждал, не дай Бог еще раз пережить такое. К тому же у меня нет для этого возрастного ресурса. Надо пытаться что-то снимать. Не думаю, что я могу существовать, не пытаясь делать кино, а что я в этот момент буду кушать и будет у меня на такси или на метро — это уже не имеет значения.

Алла Ефремовна Гербер, *критик, публицист, общественный деятель*
Родилась в Москве. В 1956 году окончила юридический факультет МГУ. Печаталась в центральных газетах и журналах, была обозревателем литературного вещания на радио (откуда ее выгнали за передачи об авторской песне), членом редколлегии на Киностудии Горького, обозревателем отдела публицистики в журнале «Советский экран». С 1990 года занимается активной общественной и политической деятельностью.

Александр Ефимович Зельдович (род. 1958), *режиссер, сценарист*
Родился в Москве. В 1980 году окончил факультет психологии МГУ, работал психологом в больницах и диспансерах Москвы. В 1986-м окончил ВКСР (поступил в мастерскую Г.Панфилова, окончил мастерскую А.Митты). В начале 90-х учился в Германии продюсерству.
Фильмография
«Ночью по городу» (1983, к/м), «Мальва» (1984, к/м), «Воительница» (1986, с/м, диплом), «Закат» (1990), «Москва» (2000), соавтор сценария, режиссер.



Андрей и Дуня Смирновы

АНДРЕЙ СМИРНОВ

1. По-моему, первый вопрос некорректно поставлен. Что значит «плодотворное время»? Я пришел в кино в 60-е годы. С одной стороны, еще чувствовалось дыхание оттепели и вообще эпоха была гораздо более вегетарианской, чем предыдущая. В кино пришло поколение Чухрая, Кулиджанова и других, кончилось малокартинье, произошло радикальное обновление кинематографа. С другой стороны, Хрущев посетил выставку в Манеже, началась борьба с абстракционизмом... Начальство на местах оставалось прежним — те же «цепные псы советской власти», как говорил про себя редактор Сегеди, работавший в Госкино. Но дыхание оттепели было все же сильнее, чем попытки реставрировать сталинизм. Время было противоречивым, однако для меня лично и для таких, как я, необычайно плодотворным.

Прежде всего, ВГИК. В атмосфере ВГИКа я за три года стал другим человеком. Я пришел туда правоверным комсомольцем. Да что комсомольцем! Я был уверен, что Мандельштам и Мейерхольд — это одно лицо. Я полагал, что «Три богатыря» Васнецова — потолок развития мировой живописи. Кто такой Пастернак, слышал краем уха, хотя мой отец делал доклад о Пастернаке. И вот за три года в институте (мы учились практически три года, дипломную работу я уже снимал на «Мосфильме» как профессионал) я стал совершенно другим человеком. Когда в 1967 году моего «Ангела» положили на полку, отца, который был секретарем Союза писателей, вызвали в ЦК и спросили: «Вы видели картину вашего сына? Что вы об этом думаете?» Он ответил: «Пока он рос у меня дома, он был секретарем комсомольской организации, а выйдя из вашего ВГИКа, стал делать такую мерзость». Отец говорил это абсолютно искренне, потому что я и в самом деле «испортился». И учеба сыграла тут решающую роль не только в смысле резкого расширения культурного кругозора, но и в смысле закалки в борьбе с начальством. Уже в стенах ВГИКа по поводу наших учебных работ говорилось, что «сняты все помойки Москвы», что создан «унылый образ нашей действительности» — то есть то, что я слышал потом всю жизнь. Но самое главное: я пришел во ВГИК, уверенный, что есть взрослые, старшие, коммунисты — люди, которые все понимают, а я — недомерок, и между нами — пропасть (это убеждение, которого начисто был лишен, например, Тарковский, мне долго мешало). Вышел же я из ВГИКа, зная, что если что-то из сделанного мною понравилось власти, значит, я сделал гадость. И это убеждение было, с моей точки зрения, абсолютно правильным.

«Белорусский вокзал», режиссер Андрей Смирнов

2. Ну а как же! Было бы странно ответить на этот вопрос «нет». Безусловно, я шестидесятник, точнее, младший шестидесятник. Шестидесятники есть старшие: Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, покойный Булат Окуджава, а есть младшие — это Алексей Герман, Элем Климов... И я не без гордости ощущаю свою причастность к этому поколению. Вообще оценка того или иного поколения — вещь очень забавная. Помню, на вступительных экзаменах во ВГИК я писал сочинение «Дума» Лермонтова и поколение 30-х годов XIX века». Помните: «Печально я гляжу на наше поколенье...» Нас учили в школе (да и до сих пор учат), что последекабристское поколение, задавленное николаевским режимом, было потерянным, ни на что не годным. Но вдумайтесь. Это же поколение Герцена, Огарева, Тургенева, к нему принадлежат и Гоголь, который всего на пять лет младше Пушкина, и А.К.Толстой, и государь Александр II — люди, которые подготовили и провели величайшие в истории России реформы! Ни одно поколение не сделало для России столько, сколько эти люди, про которых мы до сих пор учим, что их «потомок оскорбит презрительным стихом, насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом». Да потомок должен на колени встать и поклониться их памяти!

Поэтому я говорю, что оценка поколения всегда условна. Не стоит забывать, что к нашему поколению тоже принадлежат люди, которые совершили величайшую демократическую революцию. Ведь это они, в сущности, свергли коммунизм, или, скажем так, помогли ему развалиться. И я горжусь тем, что внес пусть маленький, но вклад в это дело. Когда-то Миша Калик, уезжавший в эмиграцию одним из первых, с гордостью сказал: «Я впервые ощутил себя мужиком. Приняв решение уехать, я определил будущее своих детей!» Оно, конечно, оказалось не совсем таким, как он ожидал, но я понимаю природу его гордости. Мы можем сказать про себя то же самое: «Мы определили будущее наших детей», по крайней мере, им предстоит прожить свою жизнь не в том обществе, в каком жили мы.

А что касается профессиональной общности, то, конечно, цех наш неоднородный. Как и в других профессиях, есть масса дураков, пошляков, бездарей, но есть и масса удивительно талантливых людей. Я счастлив, что судьба свела меня с ними. Да, конечно, я ощущаю себя членом этого цеха — противоречивого, требующего острых зубов и проворных локтей. И мне кажется, этот цех не только ничуть не хуже любого другого, но, может, в нем людей выдающихся больше, чем в каком-нибудь другом.

3. Прошлое — категорически «нет», сегодняшний день — категорически «да». Я ненавижу воспоминания детства и молодости. Конечно, у меня была нор-

мальная молодость, я ухаживал за девушками, влюблялся, занимался спортом, пьянствовал с друзьями. Но мне кажется, что примерно до тридцати лет я не жил. То есть жил, но человек, каким я был, мне неприятен, вызывает скорее неловкость. А вот после тридцати я стал самим собой, таким — примерно, конечно же, — каким хотел быть. И поэтому сегодняшний день я безусловно ощущаю своим. Жаль только, что сейчас мне не тридцать. Я бы еще много чего успел. Моя профессиональная жизнь — это, в общем-то, неудача. Я не сделал и десятой доли того, что, мне кажется, должен был сделать. На то были не только объективные, но и субъективные причины. Я принимал неверные решения, за это приходится расплачиваться. А время сегодня безусловно «мое».

5. Об этом я не могу судить. Я старик, человек другой эпохи. Хоть я и ощущаю нынешнее время «своим», я бы ни за что не решился сегодня поставить или написать, скажем, диалоги двадцатилетних. Мне это не под силу. Я их слышу, как дедушка. Я мог бы написать что-то вроде «Монолога» Габриловича и Авербаха, где жизнь молодых увидена глазами старика, но сделать историю Ромео и Джульетты, героиней которой была бы, скажем, моя младшая дочь, которой двадцать лет, я совершенно не могу. И это абсолютно естественно, между нами разрыв в сорок лет. Дело даже не в том, что каждые десять лет меняется молодежный сленг, любой профессионал может изучить его, как я изучаю крестьянский говор начала XX века в Тамбовской губернии. Но проникнуть в отношения, вернее, в их форму (отношения мужчины и женщины — вечные, но форма каждый раз меняется) — это мне неподвластно. Мало того, когда я смотрю картину Алексея Учителя, в которой только что сыграл главную роль, я понимаю, что мог бы, наверное, сделать что-то и лучше, но так, как он, я снять не могу. Связи, не только логические и чувственные, но и формальные — между кадрами, между пластическими решениями — он ощущает иначе. И мне это интересно, я понимаю, что он привносит в экранную реальность то ли свою личность, то ли свое время. Поэтому я не могу судить, насколько молодое поколение адекватно в выражении времени. Так не бывает, чтобы поколение вообще промолчало. Оно даже своим молчанием может выразить время. И если еще не выразило, то выразит.

Другое дело, что нынешний кинематограф в целом вообще не позволяет говорить о какой-либо адекватности. Кино, как и массмедиа, не имеет абсолютно никакого отношения к реальности. Но это, мне кажется, не вина, а беда кинематографистов. Потому что это, в первую очередь, следствие плачевной экономической ситуации. Ясное дело, пока не встанет на ноги экономика, в кино будут работать не те, кто может делать кино, а те, кто может достать деньги.

7. Совестно отвечать на этот вопрос, потому что, мне кажется, мои дети и их друзья совершенно необоснованно снисходительны к тому, что я делаю и делал в кино. Я никак не мог рассчитывать, что «Белорусский вокзал» проживет тридцать лет, а уж то, что четырнадцати-пятнадцатилетние будут его смотреть и, заикаясь, мне об этом рассказывать, вообще приятный сюрприз. Он ничего не меняет в моих претензиях к самому себе, но по-человечески очень греет. Поэтому я бы сказал, что дети мои меня балуют и я им за это благодарен.

8. Это посложнее. Направлений таких я, честно говоря, не вижу. Правда, не очень слежу. Следил, но надоело. Я добросовестно смотрел все картины, которые выдвинуты на «Феликс», смотрел каждый год оскаровских лауреатов, но как кинематографист ничего из этого не извлек. А вот картина «Криминальное чтиво» Тарантино — единственная за многие годы — поразила меня совершенно оригинальной драматургией. Мне кажется, со времен фильмов Антониони такого новаторства в драматургии не было. Это очень поучительно. Про датскую «Догму» я понимаю, что ее придумали люди талантливые, но от меня это далеко. Мне кажется, что демократизм, к которому призывают «догматики», — фигня, социальные мерки в эстетике неприменимы. У меня академические вкусы, и такими они останутся навсегда. Я люблю Висконти, Бергмана, ну, естественно, Феллини — я остался там, с ними. А от соцреализма модного ныне Кена Лоуча меня с души воротит, хотя я понимаю: он крупный мастер. Что же касается «моего кино» — я еще надеюсь сделать его на старости лет.

9. Мне трудно непредвзято высказываться по этому поводу, поскольку я воспи-

тан в семье, где семейственность воспринималась безусловно негативно. Даже речи быть не могло, чтобы отец, скажем, позвонил во ВГИК и попросил принять меня. Должен сказать, зерна этого большевистского воспитания живут во мне по сей день. Я был категорически против того, чтобы кто-нибудь из моих детей поступал во ВГИК. Дуня пришла в кино совершенно самостоятельно, и ничего кроме уважения у меня это не вызывает. Она сама стала журналисткой, сама стала писать сценарии, больше того, папашу на старости лет стала работой обеспечивать... Была поначалу некоторая неловкость из-за того, что моя дочь и я работаем вместе. Теперь это прошло. Она взрослый человек. Наши вкусы в чем-то сходятся, в чем-то они противоположны. Работая на картине «Дневник его жены» по сценарию Дуни, я, правда, имел дело в основном с режиссером, но бывали случаи, когда прямо с площадки, из Ялты, я звонил дочери в Петербург по поводу какой-нибудь реплики. И без консультации с ней и с режиссером я не позволил бы себе что-то менять.

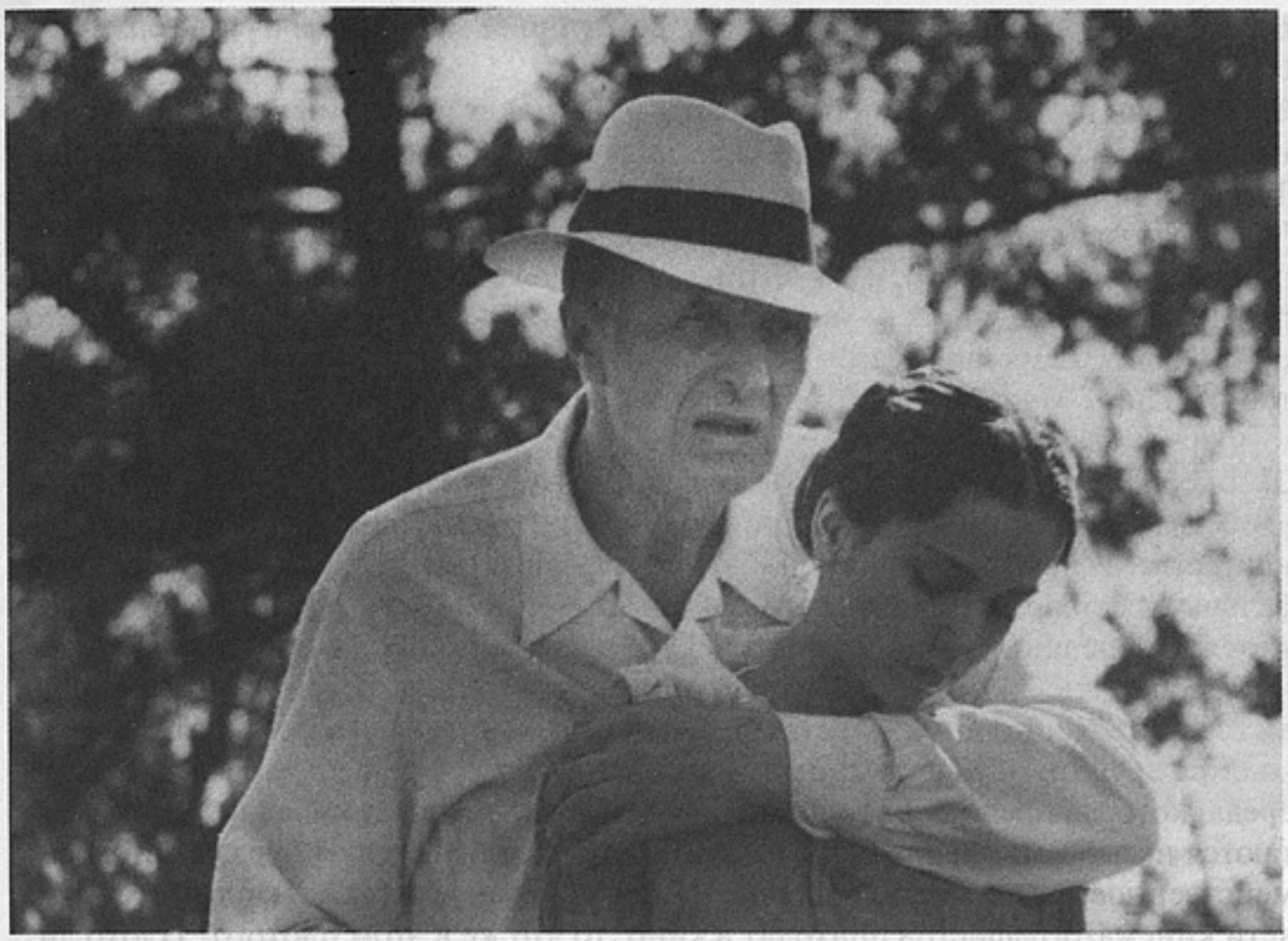
Вообще же мне кажется, что родственные связи ни помочь, ни повредить не могут. Все равно в мире искусства каждый выживает в одиночку, и если дети будут прислушиваться к мнению своих отцов, они никогда не станут самостоятельными художниками. В конфликте с родителями это скорее получится, что совершенно естественно: новое поколение хочет избавиться от прежней эстетики, ему кажется, что оно принесет нечто свое. И спекуляции вокруг темы династий мне отвратительны. Например, Миндадзе. Кто сейчас помнит, что он сын Толи Гребнева? Я думаю, что в его жизни это сыграло определенную роль, но он настолько сам по себе, у него настолько своя драматургия, что применительно к этой паре проблема семейственности вообще не возникает.

ДУНЯ СМИРНОВА

1. «Пришла в кинематограф» — это громко сказано. Я попала в кино совершенно левым путем, через голову. Отец в свое время запретил мне поступать во ВГИК, потому что у него были воззрения — когда-то совершенно мне чуждые, ныне мною разделяемые, — что не стоит идти в искусство по стопам родителей, то есть делая не сознательный выбор, а как бы из робости. Первой картиной, на которой я работала, была «Асса». С «Ассы», как мы сейчас понимаем, началась новая эпоха в кинематографе, началась свобода в кино. Поэтому, конечно, эпоха была плодотворной. «Ассу» в свое время тусовка разругала. Я ее недавно пересмотрела — по-моему, отличное кино! Романтическое, полное надежд, взволнованное... Это был момент, когда появился и новый герой, и новый культурный контекст, и новая эстетика. И, самое главное, это был момент, когда отношения с властью начали плавно угасать...

2. Конечно, ощущаю. И страшно жалею, что у нас закончилась практика творческих семинаров. Потому что люди из поколения моих родителей ездили на эти семинары, пьянствовали там, но параллельно обсуждали очень важные профессиональные вещи. И «Кинотавр», на который я сомневалась — ехать, не ехать, — для меня огромное счастье; здесь я могу поговорить с Марией Зверевой, с Миндадзе, с Квирикадзе... Да что поговорить — послушать, что они говорят. Потому что получать эту информацию больше неоткуда. Я читаю «Искусство кино», «Киносценарии», но того, что познается в живом общении, страшно не хватает. Поэтому я не причисляю себя к цеху сценаристов, но мечтаю к нему принадлежать. И мне страшно нравится, когда со мной разговаривают как со сценаристом, рассказывают мне что-то как «своей». Что же касается поколенческой общности, то ее я не чувствую абсолютно: со многими людьми моего поколения меня не связывает ничего, со многими людьми старшего поколения связывает очень многое.

3. Я, безусловно, ощущаю это время своим. Себя адекватной времени не чувствую потому хотя бы, что не выполняю свои профессиональные задачи. Кинематограф мучается и корчится в поисках нового героя, а я его увидеть пока не могу, не вижу. Вообще сегодняшняя действительность — для меня — мало поддается поэтизации. У меня придумано несколько современных историй, но я не решаюсь их сейчас делать, потому что не люблю «ходить строем». Не то чтобы



Андрей Смирнов в фильме «Дневник его жены» по сценарию Дуни Смирновой

сегодняшнюю историю невозможно сделать без стрельбы — безусловно можно, но без запутанных и перевернутых представлений о морали и законе ее сделать нельзя. И я не хочу в этом участвовать, не хочу разбираться в этом. Поэтому, например, следующие два сценария я собираюсь писать на старом материале: один — про XVIII век, другой про эвакуацию во время Великой Отечественной войны. При этом я, безусловно, ощущаю нынешнее время своим, потому что это то время, когда я Родину очень полюбила. Я вот Родину очень люблю! Поэтому и время мое, и место мое. Мне все нравится.

4. Конечно, отец мой современник. Слава тебе, Господи, у нас с отцом сложились такие отношения, что мы друзья и отчасти — товарищи. Я очень ценю его советы, смею надеяться, что и сама иной раз преподношу ему приятные сюрпризы. При этом он обладает таким пристальным, таким внимательным взглядом, что ему удается заметить вещи, которые я, например, не замечаю. Может быть, это опыт, возраст...

6. В молодости мне очень мешало то, что за мной отец. Во-первых, как я уже сказала, он меня не пускал в кинематограф, и я пришла в него очень странным способом, начав писать про кино. Так что вначале очень мешало, потом в какой-то момент, видимо, помогало, хотя я этого не осознавала, а сейчас осознаю, что мне это очень помогает. Ведь из-за его же упрямства я не училась во ВГИКе, у меня не было мастера, не было студенческой профессиональной среды, и, в общем-то, эту среду заменил мне отец. Он и его друзья, разговоры, которые велись в доме, рассказы про его друга Илью Авербаха и т.п. Так что опыт его мне очень помогает. Что касается авторитета, имени, репутации, то, конечно, смешно мне в тридцать один год все ходить в дочках. Скоро буду выезжать на каталке, а про меня будут говорить: «Вот дочка режиссера Андрея Смирнова». Но поскольку так уж случилось, что мне теперь — стесняться его, что ли?

Есть ли среди папиных фильмов те, что мне не близки? Между нами говоря, я не все фильмы отца видела. Мало того, «Белорусский вокзал» посмотрела впервые всего несколько лет назад. «Белорусский вокзал» мне нравится, но больше всего я люблю его картину «Ангел» — короткометражку из альманаха, который они делали с Шепитько, пролежавшую на полке двадцать лет. А таких фильмов, чтобы были мне совсем не близки — нет. Мы похожи, и мне очень понятно, о чем он думает. Я сама думаю примерно о том же. И очень сочувствую ему: он не смог сделать «Верой и правдой» так, как хотел, понимаю, почему он так расстраивается и почему после этого фильма ушел из режиссуры. Сейчас отец пишет новый сценарий, и то, что я читала... Мне даже как-то неудобно пи-

сать после этого. Конечно, он гораздо талантливее меня. Я им очень горжусь и счастлива, что он у меня есть.

8. В нашей культуре для меня непререкаемыми авторитетами являются Татьяна Толстая и человек, которого я счастлива назвать своим другом, — Александр Тимофеевский. Что касается школ и направлений, я не умею в них разбираться. Мне нравятся совершенно разные вещи. И кино я люблю самое разное. И Фасбиндера, и братьев Коэн, и Тарантино, и Гринуэя, и Вуди Аллена, и Альмадовара. Но так, чтобы я просто умирала от восторга, то за последние десять лет это случилось с тремя фильмами — «Рассекая волны» Ларса фон Триера, «Три истории» Киры Муратовой, которая, безусловно, для меня является авторитетом, и «Фарго» братьев Коэн.

9. Вообще, конечно, негативным, если этот выбор делается по инерции, ради удобства... Однако меня очень занимает возникновение династий, и не только в искусстве. У меня есть приятель — мебельный реставратор, и его сын стал мебельным реставратором. Это средневековая, цеховая традиция, которая мне кажется вполне плодотворной, поскольку она формирует сознание миникультурных сообществ — «комьюнити», как их называют на Западе. Другое дело, что если говорить о киношниках, то они и так «комьюнити», независимо от того, приходятся друг другу родственниками или нет. Потому что искусство — богемная среда, которая предполагает смещение и разрушение тех преград, которые считаются незыблемыми для буржуа. Этим богема отличается от буржуазии. И семейственность в искусстве особо не нужна. Но если все-таки так случается, что дети кинематографистов приходят в кино, то что же в этом плохого? Плохо ли, что в кино пришел Валерий Тодоровский? По-моему, это большая удача для всех нас. Плохо ли, что в кино есть режиссер Месхиев? Замечательный режиссер, сын замечательного оператора! И, знаете, когда Месхиев с Тодоровским сделали картину «Над темной водой», посвятив ее своим родителям, — в этом была, возможно, некоторая наивность, но я их очень хорошо понимаю. Потому что поколение наших родителей — это прекрасное поколение людей подлинно взволнованных, сопричастных тому, что происходило и происходит вокруг них. И то, что их дети «ломанулись» продолжать дело своих отцов, помимо всего прочего — дань благодарности и уважения к родителям.

Андрей Сергеевич Смирнов (род. 1941), *сценарист, режиссер, актер*
Родился в Москве. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (1962, мастерская М.Ромма). Ставил телеконцерты, телеспектакли, спектакли («Ужин», МХАТ имени Чехова — Театр-студия О.Табакова, 1994), «Месяц в деревне» («Комеди Франсез», 1997). Призер международных и отечественных кинофестивалей.
Избранная фильмография
«Юрка — бесштанная команда» (1961), автор сценария, режиссер, «Девять дней одного года» (1961), актер, «Эй, кто-нибудь!» (к/м, диплом, 1962), автор сценария, сорежиссер, «Ангел» (в альманахе «Начало неведомого века» (1967), режиссер, «Белорусский вокзал» (1970), режиссер, «Осень» (1974), автор сценария, режиссер, «Верой и правдой» (1979), режиссер, «Сентиментальное путешествие на картошку» (1986), автор сценария, «Красная стрела» (1986), актер, «ЧП районного масштаба» (1988), актер, «Чернов/Chernov» (1990), актер, «Мечты идиота» (1993), актер, «Плащ Казановы» (1993), актер, «Замок» (1994), актер, «Мания Жизели» (1995), актер, «Дневник его жены» (2000), актер.

Смирнова Авдотья Андреевна, *журналист, сценарист*
Родилась в Москве. Училась на филологическом факультете МГУ имени Ломоносова и театроведческом факультете ГИТИСа. Призер Hartley Merrill Prize, Международного конкурса сценариев Роберта Редфорда за сценарий «Женское имя» («Дневник его жены»).
Фильмография
«Баттерфляй» (1993), соавтор сценария, «Мания Жизели» (1995), соавтор сценария, «$8^1/_2$ долларов» (1999), соавтор сценария, «Дневник его жены» (2000), автор сценария.

Елена и Максим Стишовы

ЕЛЕНА СТИШОВА

1. Мое время — былинные 60-е — было разным. В самый пик либерализации арестовали группу Краснопевцева с истфака МГУ и всем дали сроки, хотя ребята по своим идейным убеждениям были марксистами-ленинцами и мечтали о восстановлении ленинских норм — лидеры оттепели выступали именно под этим лозунгом.

Лично я вовсе не была любимицей времени, не пила эту благодать глубокими глотками, как делали более зрелые мои ныне знаменитые и авторитетные ровесники. Вообще, скорее, была свидетелем, чем активным участником. Я не выбирала эту позицию, она сложилась сама собой, а я не противилась. Так вот, свидетельствую: время было плодотворным во всех смыслах. При том, что демократических свобод в истинном понимании не было, была мощная иллюзия их присутствия, подогреваемая хрущевским «реабилитансом». За всю советскую и постсоветскую историю страны власть не сделала ничего похожего по силе и глубине гуманистического воздействия. Это по поводу отношения к власти: она была «хорошей», с положительным знаком, хотя одной рукой творила добро, а другой продолжала вершить зло.

Однако общественный подъем мало бы что значил, если бы не наша внутренняя установка, вмененная всеми воспитательными институциями, — установка на социализацию, на гражданское служение. Оттепель актуализировала эти наши онтологические, можно сказать, черты. Разумеется, карьеризм, прагматизм, цинизм — все это имело место, но такое надо было держать при себе. Тогдашний кодекс политкорректности не принимал подобное мировоззрение.

2. Про поколенческую общность см. ответ на вопрос 1. Что до профессиональной общности, то мне близки коллеги (независимо от возраста), исповедующие гуманистический дискурс культуры и искусства.

3. Считаю, что время воспринимаю адекватно, то есть вижу его разрушительные и богоборческие интенции, его нравственную невменяемость. Время не мое, несмотря на то что оно мне много дало — свободу передвижения в мировом пространстве, новые возможности для профессиональной реализации. Все равно время — чужое.

5. Поколение моего сына пока что не может философски осмыслить свое время да и не пытается этого сделать. Некогда. Их время уходит на то, чтобы занять свою нишу, окопаться в ней и закрепить за собой. Их адекватность состоит в том, чтобы, отталкиваясь от идеалистического опыта отцов (этот опыт их только раздражает), утвердиться в своем прагматизме как единственно возможной в наше время житейской позиции.

7. Сын для меня своего рода медиатор: он транслирует мне опыт своего поколения, точнее, своей группы — теперь это называется «тусовка». С интересом слушаю, думаю об этом, учусь. Он научил меня воспринимать жанровое кино, он умерил мои снобистские амбиции. Думаю, позитивное качество нового поколения — их уважение к труду друг друга и к продукту этого труда, независимо от его достоинств по счету искусства. Отсутствие иллюзий и установка на продукцию-коммерцию им помогает: меньше разочарований и нет нашего комплекса вечных отличников, готовых застрелиться, если тебе поставили «четыре».

Прагматизм как мировоззрение меня не устраивает. Мой организм отравлен шестидесятническим идеализмом, о чем я ничуть не жалею. Так к Богу ближе.

8. «Мое кино» — это по-прежнему авторское кино. Его удельный вес в мировом кинематографе уменьшается, но на мой век хватит. В культуре же много чего интересного: хотя бы современные французские философы, открывшие нам замечательные аналитические стратегии и методики для исследования родимого культурного процесса.

9. Семейственность — это не хорошо и не плохо. Это естественно.

10. Более чем актуальны. Мы уже потихоньку начинаем двигаться в эту сторону, выходим с территории «по ту сторону добра и зла», где явно задержались. Но что поделаешь, этот этап тоже надо было пройти, видимо, опыт абсолютного зла неминуем. Во всяком случае, то был, если хотите, момент истины. Многолетнее вранье о добре материализовалось в зле, каковым это «добро» на самом деле являлось (вспомните Оруэлла, его роман-антиутопию «1984»). Но вот беда — зло заразительно, оно легко переходит в эпидемию, даже в пандемию (в отличие от добра). Это проблема для отечественного кино. Ибо экранный мир его (в молодом кино) практически однополярен: его населяют сплошь Плохие, а зрителю приходится выбирать, кто из Плохих лучше. И он выбирает, конечно же, Данилу Багрова.

11. Вопрос, наверное, не для меня, но все-таки отвечу. На Западе работать не хочу, однако работа там дает большой и плодотворный опыт каждому. Прежде всего, опыт одиночества. Это школа жизни, чем-то схожая с тюрьмой. Научает трезво относиться к себе, к своим возможностям, чувствовать границы собственного «я», дисциплинирует и повышает производительность. За счет высоких технологий и общей скорости жизни.

МАКСИМ СТИШОВ

1. Да, конечно, время было очень плодотворным. Хотя, как оказалось, мы его несколько переоценивали. Мы думали, что перед нами открываются самые радужные перспективы, что возможности у нас гигантские. Но выяснилось, что это не совсем так, был очень долгий период, когда казалось, что кино вообще уже никогда не будет сниматься в этой стране. Потом начался новый подъем, но примерно два года назад эта эпоха тоже закончилась. Сейчас мы на перепутье, но у меня есть ощущение, что процесс пошел и в течение ближайших пяти лет все более или менее нормализуется.

2. Я, безусловно, ощущаю принадлежность к профессиональной общности, к профессиональной среде. К поколенческой? Да, сейчас думаю, что да. Другое дело, что наше так называемое поколение объединяет людей разного возраста. Так уж сложилось, что мы все немножко перемешались. Я, в принципе, легко могу найти общий язык с человеком на тридцать лет старше меня и не найти его с теми, кто на пару лет меня старше или моложе. Если говорить об отличительных свойствах нашего поколения, то один известный немолодой режиссер, с которым я работал, сформулировал их таким образом: «То, о чем мы говорим три дня, вы решаете за пять минут». Наверное, это основное. Я не знаю, хорошо это или плохо: мы просто вынуждены быть такими «быстрыми». Очень надеюсь, что пройдет какое-то время и появится возможность остановиться, оглянуться, чуть-чуть замедлить темп бега. Но пока жизнь заставляет нас быть «быстрыми». Это главное. Дальше можно говорить о том, что мы приземленные,

больше думаем о деньгах, чем люди предыдущего поколения. Но на самом деле они тоже думали о деньгах, но в другом контексте. Финансовый вопрос существовал всегда, только он был связан с гонорарами, с прокатными категориями и т.п. Сейчас он элементарно связан с тем, чтобы найти деньги на фильм. Нет уже никаких дядь, которые раз в три года выделяют тебе определенную сумму и ты должен ее освоить, что-то снять, а что потом будет с твоей картиной, никого не интересует. Это время прошло.

3. Да, конечно, я считаю наше время своим, потому что другого времени у меня не будет. Хорошее оно или плохое — это уже другой вопрос. А «считаю ли себя адекватным времени?» — скорее всего, да. Но если говорить о работах, наверное, другие должны определять, насколько я адекватен.

4. Как можно собственных родителей не считать современниками? Это значит подкладывать под себя самого мину замедленного действия: пройдет совсем немного времени, твои собственные дети подрастут и сбросят тебя с корабля современности, а этого очень не хочется. Поэтому, безусловно, мы все существуем в одном пространстве и времени. У нас разные ощущения от происходящего, разные цели и задачи, но, конечно, мы все — современники.

6. На каком-то этапе, может быть, помогало, но сейчас я не могу ни один из упомянутых вами глаголов употребить. То, что моя мама — известный критик, мне не помогает, не мешает и не смущает. Я как-то параллельно существую. Может быть, мне в каком-то смысле проще, чем другим, в каком-то смысле сложнее. Но, во всяком случае, я не могу сказать, что испытываю на себе ее влияние.

8. «Мое кино» — это, безусловно, сюжетное кино, которое рассказывает истории, но тем не менее я люблю, когда помимо истории, пусть интересно рассказанной, в фильме есть еще что-то. Скажем, моя любимая картина «Однажды в Америке» сделана на стыке коммерческого кинематографа и арт-хауса. Если удается соединить эти вещи, что на самом деле безумно сложно — тот же Серджо Леоне очень долго к этому шел, — то получается кино, которое я люблю. Что касается авторитетов, кумиров... В отечественном кинематографе у меня их нет, я не могу назвать имена и фамилии. А так вообще я достаточно банален: люблю американский кинематограф, и чем дальше, тем больше. К сожалению, с европейским кино у меня отношения в последнее время не складываются.

9. Семейственность — абсолютно нормальное явление. Его нельзя назвать ни плодотворным, ни негативным. Если у детей что-то получается, то это хорошо. Если не получается — плохо. А ставить на человеке клеймо, говорить: «он чей-то сынок или чья-то дочка» — я считаю абсолютно неправильным. И я знаю

«Хорошие и плохие», один из авторов сценария Максим Стишов

многих весьма достойных людей, которым очень тяжело из-за того, что их работу постоянно сравнивают с творчеством их родителей. Приходится все время доказывать, что ты не какое-то прилагательное, а самостоятельная творческая единица.

10. Такие понятия, как «герой», «моральные ценности», для моего кино безусловно актуальны — особенно для сериалов. Оппозиционность власти — нет. Это прерогатива журналистики.

11. Я немножко работал — в Америке поставил свою пьесу на английском языке с американскими актерами, занимался рекламой. Это очень интересный опыт. Есть кое-какие новые проекты, связанные с Америкой, надеюсь, они реализуются.

12. Я существую по принципу «здесь и теперь». Писать для вечности, особенно сценарии, по-моему, не очень продуктивно.

Елена Михайловна Стишова, *критик*

Родилась в Москве. Окончила филологический факультет МГУ имени Ломоносова. В кинокритику пришла в начале 70-х, когда журнал «Советский экран» выходил тиражом 6 миллионов экземпляров. С 1 января 1975 года и по сей день работает в «Искусстве кино». Автор двух книг и множества статей и рецензий по отечественному кино. Ведет мастер-класс на киноведческом факультете ВГИКа.

Максим Владимирович Стишов (род. 1968), *сценарист, прозаик, драматург*

Родился в Москве. Окончил сценарный факультет ВГИКа (1990, мастерская О.Агишева и В.Туляковой). Лауреат российско-германской премии имени С.М.Эйзенштейна «За лучший сценарий» (1993, «Последнее дело майора Шарашкина»).

Фильмография

«Мелодрама с покушением на убийство» (1992), соавтор сценария, «Мелочи жизни» (1992—1995, телесериал), соавтор сценария, «Самозванцы» (1997—1998, телесериал), соавтор сценария, «Хорошие и плохие» (1999), соавтор сценария, «С новым счастьем!..» (1999), соавтор сценария, «Затворник» (1999), автор сценария.

Публикации

«Владеть оружием», сценарий (журнал «Советский экран», 1989), «Миша и Боря», пьеса (изд-во ВААП, 1991), «Окончательные итоги», повесть (журнал «Грани», 1991), «Моя сладкая девочка», повесть (журнал «Мы», 1992), «Ален Делон говорит по-французски», повесть (журнал «Мы», 1992), «Мелочи жизни», телероман (изд-во «Дрофа», 1995), «Мелочи жизни-2», телероман (изд-во «Дрофа», 1994), «Тринадцать нот смерти», роман (журнал «Мы», 1996; «Детективы СМ», 1997), «Фанатик», повести (изд-во ЭКСМО, 1997; 2-е изд. — 1998).

Постановки

Open House, пьеса (Better World Galleria. Сан-Диего, Калифорния, США, 1996; The JJC Streisand Festival of New Jewish Plays. Сан-Диего, 1997).

Владимир и Илья Хотиненко

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО

1. Время, когда я пришел в кино, было чрезвычайно плодотворным, и сегодня это очевидно. Эпоха застоя напоминала паровой котел. Как устроен паровой котел? В нем накапливается давление, оно приводит в движение механизм. Тогда было давление — механизм двигался. Сейчас клапаны открыли, пар выпустили, часть в гудок ушла, как известно, и механизм не работает. Нужно ли опять нагнетать давление? Не знаю, может, это и не единственный рецепт, но Россия все-таки очень специфическая страна.

Так что то время — конец 70-х, когда я учился на Высших режиссерских курсах, — было чертовски, фантастически интересным. И общий культурный фон был совсем другим. Он был культурным! Возможно, в чем-то и ограниченным, но когда мы попадали в зал, где вот сейчас будут показывать картину Антониони или Феллини, Бергмана или Бертолуччи, мы испытывали трепет, адекватной замены которому не нашлось. Я вообще думаю, что доступность всего, абсолютно всего, как и вседозволенность, — это не очень хорошо. У человека должны быть какие-то ограничения. Они и в самом деле есть: ведь с крыши не всякий пойдет прыгать, потому что знает — летать он не умеет.

2. Я снимал в глубоко застойные, в перестроечные и в постперестроечные времена, но особой поколенческой общности как-то не чувствовал. А вот, например, такое мероприятие, как Кинофорум молодых, который мы сейчас хотим возродить, всякий раз давало мне это ощущение. Кинофорум — грандиозное мероприятие, уникальное, в хорошем смысле незрелое; это была своего рода резервация, где можно было реально увидеть и услышать, чем живет и дышит молодое поколение. Я себя к молодым уже не отношу, но надеюсь, что когда-нибудь это чувство общности ко мне вернется.

3. Это болевой вопрос современности. Сегодня мало людей, готовых назвать время «своим», разве что какие-нибудь рисковые ребята, которым чем экстремальнее, тем лучше. Но, вообще, время сейчас ничье. Когда мы начинали, мир был собранным механизмом, и мы могли видеть, как он работает. Сейчас мир разобран. И когда его соберут, соберут ли и какие запчасти останутся, неизвестно. Так что я не чувствую это время своим. Другое дело, что у меня нет ни малейших претензий к нему. Время как погода, оно какое есть, такое есть. И надо к нему приноравливаться.

«Мусульманин», режиссер Владимир Хотиненко

5. У меня есть и сын, и дочь. Дочь, так сложились обстоятельства, живет в Америке, только что поступила в колледж — абсолютно самостоятельно — и хочет быть аниматором. Мне это нравится. Она девочка современная, мужественная, умница, ну а дальше посмотрим. Что касается сына, то он уже взрослый, хотя все равно для меня — ребенок. Нас связывают родственные чувства, но в принципе он совсем другой человек. Насколько он адекватен времени — не знаю. Если судить по реакции на его фильмы, выходит, пока что не очень. Но есть две формы существования художника: можно петь в хоре, даже будучи солистом, а можно существовать отдельно. Я привык ценить эту форму «отдельного» существования, потому что с малолетства убежден: большинство всегда не право. Я ценю самостоятельную точку зрения на всякий предмет. Что будет дальше — время покажет; если у сына хватит мужества — будет стоять на своем, не хватит — пойдет на компромисс, станет конформистом. Он уже взрослый, и я не могу на него повлиять. Могу лишь попытаться чем-то помочь, но влияния моего на него никакого нет. Даже если он вдруг скажет, что есть, я точно знаю, что нет.

7. Как дети реагируют на мое кино? Знаете, в чем проблема даже Сочинского фестиваля? Мы все друг друга знаем. Существует «коррумпированность дружбой», и с этим ничего не поделаешь, это не вынесешь за скобки. А уж в семье тем более. Мы и так редко видимся — стоит ли тратить время на выяснение творческих отношений? На словах между мной и сыном существует понимание, хотя особых восторгов нет, что-то нравится, что-то не нравится... Дочка хочет, чтобы у нее дома были мои картины. Илье я что-то показываю, делюсь с ним своими планами.

8. «Кумиры» — слово, которое мне в принципе чуждо. Но ориентиры, безусловно, есть. Я люблю талантливых людей и лишен чувства зависти, не то чтобы напрочь, но, во всяком случае, если человек делает то, что я не умею, это мне сразу нравится. Это — «мое кино». А то, что я сам умею, мне неинтересно. Я вот не могу сказать, что Ларс фон Триер снимает кино, которое мне близко. Больше того, мне оно кажется бессмысленным, но то, как он это делает, с каким шиком, как невероятно сложно, приводит меня в восторг.

9. Да когда как. Я, например, очень не хотел, чтобы Илья занимался кинематографом. Он вопреки мне выбрал эту стезю и хотя закончил мою мастерскую (платно, за деньги, слава Богу, я в этом смысле чист), я и сейчас чувствую, что был прав. С дочкой все проще, потому что она живет в другой стране, она сама себя создавала в условиях, для маленькой девочки очень жестоких, и к выбору

профессии подходит, надеюсь, рационально. Так что семейственность — это не плохо и не хорошо. С одной стороны, это довольно естественно. Потому что человек воспитывается в определенной среде, и нормально, что его потом туда тянет. Если ребенок растет в семье садовода и наблюдает, как вырастают веточки, деревья, цветы, что плохого, если он тоже хочет всем этим заниматься? Или, допустим, ребенок живет в семье сталеваров, его с детства водили на завод, он видел, как льется сталь, разбрасывая искры, ему понравилось, и он тоже стал сталеваром. Помните, в прежние времена, такие рабочие династии очень даже приветствовались. В искусстве это тоже нормально. Конечно, раз на раз не приходится, но есть и замечательные, положительные примеры. Поэтому я не думаю, что семейственности нужно придавать какое-то значение. Понятно, что она вызывает интерес, но это просто в силу публичности нашей профессии.

ИЛЬЯ ХОТИНЕНКО

1. Время было крайне неплодотворным. Я считаю, что последние лет тридцать в кино происходит полный развал. Никакой идеи, ничего путного. Мне кажется, сейчас наступает эпоха нового кинематографа. Я хочу принимать в этом участие. Нужно перестраивать всю конструкцию. Менять смысл кинематографа как такового. Ведь кино на самом деле является очень сильным орудием власти. Оно способно материализовать какие-то идеи, поднимать дух людей на те или иные свершения. Я сейчас планирую снять картину, которая будет называться «Байкало-Амурская магистраль». Патриотический фильм про то, что если мы хотим жить в хорошей стране, богато и достойно, то надо строить, а не разговаривать об этом. Ведь раньше великолепные железные дороги, которые проложены в никуда, строились с невероятным энтузиазмом.

«Новости», режиссер Илья Хотиненко

Сейчас такого не наблюдается. Мне кажется, должна быть тенденция к возрождению этого.

2. Вряд ли. Скажем, в разряд клипмейкеров и рекламщиков я не попадаю, я не снял ни одного клипа, ни одной рекламы. К поколению новых русских режиссеров я тоже не принадлежу, и меня это, скорее, радует. А, вообще, поколение моих сокурсников, режиссеров, дебютировавших в прошлом и позапрошлом году, состоит из людей очень разных. Сейчас мы хотим организовать Союз мо-

лодых кинематографистов — официально объединиться. Но это будет социальное объединение. А духовной общности у нас нет, у всех разные настроения, взгляды, понятия...

3. Наверное, да. Если мы запустимся с фильмом «БАМ», я объявлю, что началось «наше время». Кино должно стать тоталитарным.

4. Отец однозначно мой современник. У нас очень небольшая разница в возрасте, когда я родился, ему было двадцать лет. Несколько лет назад он еще считался молодым кинематографистом.

6. Авторитет его мне, естественно, всячески помогает. То есть мне проще с вопросами пиара, не надо себя раскручивать. В этом есть плюс, и продюсерам это нравится. Ну а мешает то, что ответственность увеличивается. Мне, например, стыдно делать пошлое кино. Какие из отцовских фильмов мне не близки? Да я все их понимаю. Я же отца хорошо знаю и всегда понимаю, что он хочет. Даже если публика реагирует не так, я понимаю, к чему он стремился. Мой любимый фильм — «Макаров», это суперкино, суровое, и Маковецкий гениальный...

8. Думаю, никаких ориентиров не существует. Я смотрю очень мало фильмов, и в основном картины, не имеющие никакого отношения к тому, что я делаю. Радует всевозможный Голливуд, сумасшедшие поделки типа «Миссия на Марс» — чтобы купить попкорн и смотреть для развлечения. Остальное на данном этапе мне неинтересно. Я разочаровался в европейском кинематографе; арт-кино — набор интеллектуального мусора, какой-то элитарный клуб, мне это не близко.

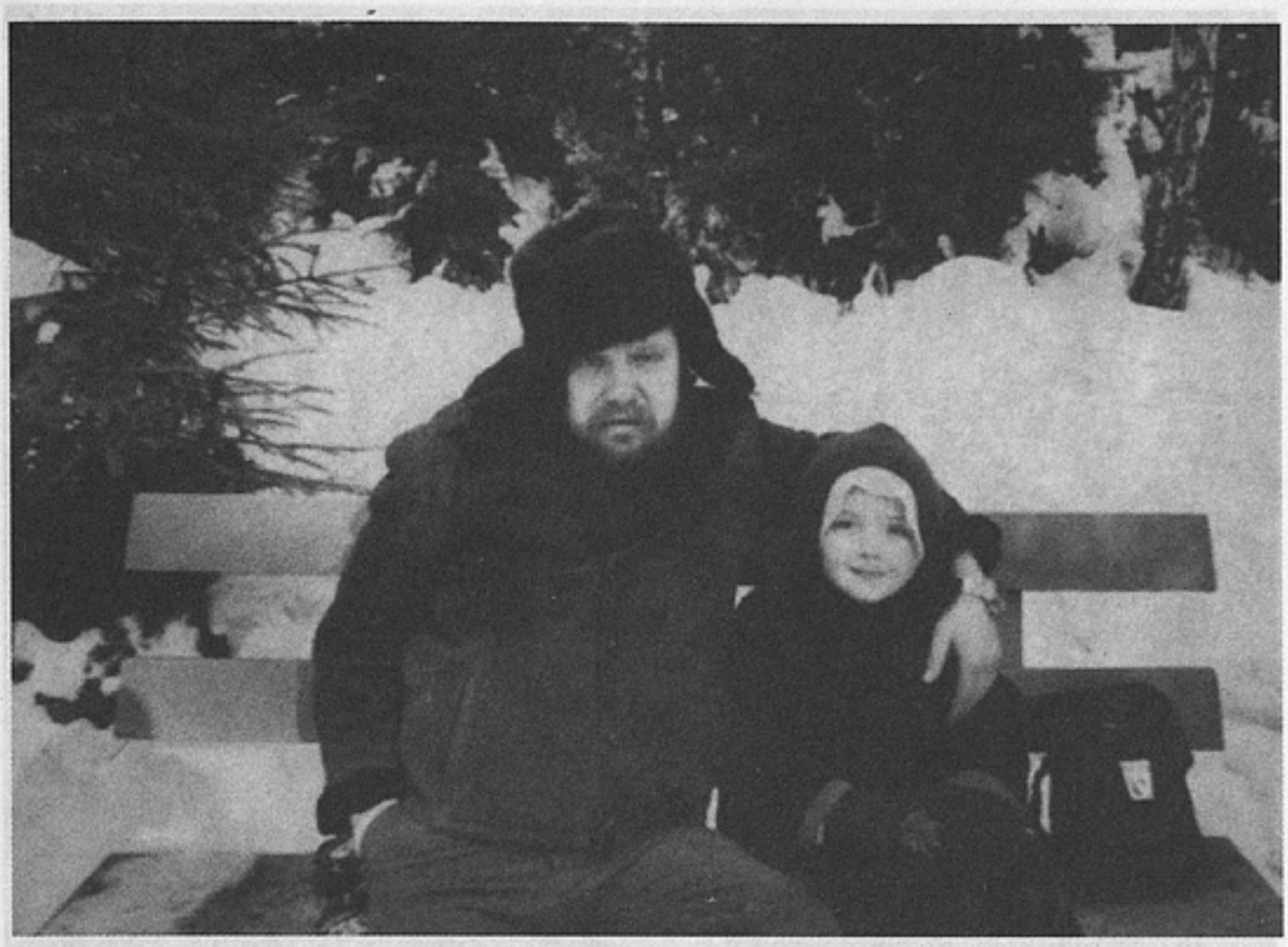
9. Бывают разные случаи, и плодотворные, и неплодотворные... Хотя вот если отец работает у станка, точит болты и сын его приходит туда же — это называется «трудовая династия». Я думаю, в кино должно быть так же. Хорошо, если я могу за ужином со своим отцом решить какие-то вопросы, он мне подскажет. Я не один, а под его крышей... Семейственность — это здорово! Тут ты гарантирован от провала, всегда обеспечен нормальный средний уровень.

Владимир Иванович Хотиненко (род. 1952), *режиссер, сценарист, художник, актер, педагог*
Родился в Славгороде (Алтайский край). Окончил Свердловский архитектурный институт (1976), режиссерское отделение ВКСР (1981, мастерская Н.Михалкова). В 1969—1970 годы — художник-конструктор Павлодарского тракторного завода, в 1978—1982 годы — художник-постановщик на Свердловской киностудии, с 1983-го — режиссер. Педагог ВГИКа (руководитель мастерской режиссуры игрового кино), с 1999-го ведет режиссерско-сценарную мастерскую на Высших курсах сценаристов и режиссеров (совместно с П.Финном). Президент кинофорума «Серебряный гвоздь».

Избранная фильмография
«Пять вечеров» (1978), ассистент режиссера, «Лекарство против страха» (1978), актер, «Несколько дней из жизни И.И.Обломова» (1979), асс. режиссера, «Гонка с преследованием» (1979), художник-постановщик, «Голос дракона в бездонном море» (1980, к/м, диплом), «Родня» (1981), асс. режиссера, актер, «Один и без оружия» (1984), режиссер, «В стреляющей глуши» (1987), режиссер, «Зеркало для героя» (1987), режиссер, «СВ. Спальный вагон» (1989), режиссер, актер, «Рой» (1990), автор сценария, режиссер, «Патриотическая комедия» (1992), автор сценария, режиссер, «Макаров» (1993), режиссер, продюсер, «Мусульманин» (1995), режиссер, продюсер, «Дорога» (альманах «Прибытие поезда», 1995), режиссер, актер, сопродюсер, «Мы дети твои, Москва» (1997), режиссер, «Страстной бульвар» (1999), режиссер, продюсер.

Илья Владимирович Хотиненко (род. 1972), *режиссер, сценарист, оператор, продюсер, актер*
Родился в Свердловске (Екатеринбург). Окончил режиссерский факультет ВГИКа (1999, мастерская В.Хотиненко). Работал в кино в качестве ассистента режиссера по специальным поручениям.

Фильмография
«Почему ты меня любишь?» (1998, муз. к/м), автор сценария, режиссер, оператор, «Новости» (1999), автор сценария, режиссер, актер, сопродюсер, «Лицо французской национальности» (2000), режиссер, актер.



Сергей и Дмитрий Соловьевы

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

1. Нет такого времени, которое было бы плодотворным. И нет такого времени, которое было бы неплодотворным. Все времена абсолютно одинаковы. Так же, как нет времен исключительно положительных или исключительно отрицательных. Было ли положительно время сталинизма для Солженицына? Уберите Сталина от Солженицына, и время окажется исключительно неплодотворно для участия Александра Исаевича в мировой культуре.

2. Смотря что называть поколением. Я не очень понимаю эту выдумку насчет шестидесятников, семидесятников. Я ощущаю себя причастным в той или иной мере к культурным процессам второй половины XX века. В том ремесле, которым я занят, всегда страшна культурная психология стаи. Она «вырубает» человека практически на старте, потому что ты можешь только подтявкивать всем остальным, которые и без тебя громко тявкают. Поэтому группироваться — в шестидесятники, семидесятники — глупо. Я пришел в кино, когда 60-е уже кончились, а 70-е еще не начались. В принципе, я межеумочный персонаж. Поэтому, наверное, на меня очень большое влияние, но не профессиональное, а товарищеское оказал русский Серебряный век, Блок, Мартынов, Слуцкий, обэриуты...

3. А что уж так особенно изменилось? Очень грустно, что нет Васи Шукшина, Андрея Тарковского... Из всех поколенческих вещей, которые я ощущаю, грустно то, что нельзя позвонить Васе Шукшину и с ним поговорить. Но, между прочим, можно взять его книгу и почитать, что ничуть не хуже. Грустно, что когда жил Пушкин, еще не изобрели фотографию, а с другой стороны, и хорошо, что вот такой нематериализованный образ Пушкина и Лермонтова лежит в основе всех серьезных человеческих историй, которые со всеми так называемыми «поколениями» случаются.

5. А какое это поколение? Да никакое особенное... Я хорошо помню себя, когда мне было двадцать пять, как Митьке сейчас. Я не вижу ничего сильно отличающегося. Я не вижу, чтоб рубашки носили вместо брюк — все пока так же. Единственное серьезное качественное изменение связано с лавинообразной технологической революцией. У них есть Интернет, а у меня была Библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Она ничем не отличалась от Интернета, а по приятности проведения времени даже выигрывала. Смотря что и на что смотреть в Интернете и в публичной библиотеке. Все нормальные люди и тут, и там смотрят примерно одно и то же, а все ненормальные смотрят и

«Асса», режиссер Сергей Соловьев

тут, и там «дурку» какую-нибудь... Может быть, есть какие-то отличия по «дуркам»?

7. Нет, не смущает. Я только себе доверяю. Почему я должен ему доверять? Это можно уже отнести к психологии родственной стаи...

8. Ничего этого нет. Есть просто какие-то фильмы, какие-то книги, которые лично мне доставляют колоссальное наслаждение. Это замечательно, что жили и живут люди, которые так здорово тратят свое личное время на такое благое общественное дело, чтобы я прочитал их книжку.

9. Я не знаю, что это такое — массовая семейственность. Это вопрос для докторов-генетиков.

10. Герой — это то, что принадлежит психологии стаи. Когда есть стая, то она должна выбрать нечто, одинаково удовлетворяющее всех бегущих и лающих. Вот им и нужен герой. Сначала, когда стая бежит в одну сторону, впереди у них маячит один герой. Потом стая разворачивается и бежит в другую сторону, и тогда впереди у нее оказывается другой герой, тот, что прежде бежал в арьергарде. Выбирают себе кого-то и бегают туда-сюда... Герой — это чушь!

11. Смотря на каком Западе и сколько платить будут. Набоков в свое время замечательно сказал, что может работать везде, оставаясь при этом русским писателем. Но вообще-то работать вне родины — это несчастье, в том числе и для Набокова.

12. Во времена своей молодости я зарабатывал тем, что сдавал пустые бутылки, и это было лучшее из ремесел! А сейчас... Не знаю, я бы продал что-нибудь...

ДМИТРИЙ СОЛОВЬЕВ

1. Да, конечно. Так сложилась бытовая ситуация в семье, что практически я рос на площадке у отца. Это были славные времена «Ассы» и «Черной розы...». В 1990-м я впервые снялся в кино — в фильме «Дом под звездным небом». Все времена интересны по-своему, но про те — что уж и говорить! Последний, завершающий отрезок в истории СССР — старое кончалось, начиналось что-то совершенно другое. Столько было всяких идей!

2. В общем, да. Я разными вещами занимался: во времена «Ассы» делал плакаты к фильму, в «Доме под звездным небом» снимался как актер, сейчас написал сценарий для папиной картины «Нежный возраст»... Я всегда имел дело с замечательными людьми, и кино — моя любимая профессия. Не знаю, какое место в итоге я в нем займу, но надеюсь, что какое-нибудь займу. Связь с поколением, конечно, ощущаю. Ребята моего возраста, которые выросли в эпоху смерти пионерии, живут по-разному, занимаются разными вещами, но с ними мне значительно легче находить общий язык, чем с предшествующим поколением, еще советским. К тому же нас объединяют связанные просто с возрастом заблуждения, радости и интересы.

3. Время такое, что приходится быть ему адекватным. Иначе просто с голоду умрешь. Сейчас любой человек вынужден работать, как-то крутиться, элементарно выживать.

4. Конечно, отец — мой современник, это особенно очевидно в нашей последней совместной работе. Но он мне интересен и как герой из прошлого. На все происходящие события у него иная точка зрения, нежели у меня, и мне интересно ее узнавать, каждый раз открывается нечто новое.

6. Конечно, помогает, и я очень благодарен отцу. Что касается его картин, то я их, в общем, люблю, понимаю. Искренне сказать — мне они нравятся.

8. Да я все смотрю, у меня очень разнообразные интересы. С детства люблю кино. Раньше западные, американские фильмы можно было посмотреть только на фестивалях, куда я со школьных лет прорывался с огромным трудом. Помню, в детстве посмотрел «Звездные войны» — они произвели огромное впечатление. Кино — дело индустриальное, и сейчас 90 процентов картин, которые в кайф, которые досматриваешь до конца, — американские. Может быть, когда-нибудь это изменится.

«Нежный возраст», автор сценария Дмитрий Соловьев, режиссер Сергей Соловьев, в главной роли — Дмитрий Соловьев

9. Думаю, что это зависит от конечного результата: если он плодотворный, то это хорошо, если негативный, то, вероятно, плохо.

10. Конечно. Кино — это сказка, поэтому в нем всегда актуальны и герой, и его моральные ценности. Я, например, люблю картины с хэппи эндом, где побеждает не негодяй, а хороший, близкий, понятный тебе человек. В кино очень важно, как человек относится к тому, что он делает, и с моральной точки зрения тоже.

11. Если бы имел такую возможность, с удовольствием попробовал бы. Пока не приходилось.

12. Трудно сказать. Жизнь заставляет как-то крутиться. Мне, естественно, ближе разного рода гуманитарная деятельность — рекламная, художественная, оформительская. Это лучше, чем грузить вагоны. Хотя в жизни всем приходилось заниматься: открывал коптильные цеха, квас делал. Но, конечно, интереснее делать то, во что можно вложить душу, то, что тебе близко и понятно.

Сергей Александрович Соловьев (род. 1944), *режиссер, сценарист, продюсер, педагог*
Родился в городе Кемь (Карелия). Окончил режиссерский факультет ВГИКа (1969, мастерская А.Столпера). До учебы во ВГИКе работал на Ленинградском телевидении. В 1969—1987 годы — режиссер киностудии «Мосфильм». В начале 90-х поставил спектакли «Дядя Ваня» (Малый театр) и «Чайка» (Содружество актеров Таганки). С 1987-го — руководитель объединения «Круг» на «Мосфильме». Профессор ВГИКа. Председатель СК России (1994—1997). В 1994-м — президент Московского МКФ. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1976), лауреат премии Ленинского комсомола (1976) за фильм «Сто дней после детства» и Государственной премии СССР (1997).
Избранная фильмография
«От нечего делать», «Предложение» (в альманахе «Семейное счастье», 1969), автор сценария, режиссер, «Егор Булычев и другие» (1971), автор сценария, режиссер, «Станционный смотритель» (1972), автор сценария, режиссер, «Сто дней после детства» (1975), автор сценария, режиссер, «Мелодии белой ночи» (1976), автор сценария, режиссер, «Спасатель» (1980), автор сценария, режиссер, «Наследница по прямой» (1982), автор сценария, режиссер, «Избранные» (1983), автор сценария, режиссер, «Чужая белая и рябой» (1986), автор сценария, режиссер, «Асса» (1987), соавтор сценария, режиссер, «Черный монах» (1988), соавтор сценария, «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989), автор сценария, режиссер, «Дом под звездным небом» (1991), автор сценария, режиссер, «Тюремный романс» (1993), автор сценария, режиссер, «Три сестры» (1994), автор сценария, режиссер, «Нежный возраст» (произв.), соавтор сценария, режиссер, «Иван Тургенев» (произв.), автор сценария, режиссер, продюсер, «Бременские музыканты» (произв.), автор сценария.

Дмитрий Сергеевич Соловьев (род. 1974), *актер, сценарист*
Родился в Москве. Учился на актерском факультете ВГИКа (мастерская С.Соловьева, В.Рубинчика).
Фильмография
«Дом под звездным небом» (1991), актер, «Нежный возраст» (произв.), соавтор сценария, актер.

«Нежный возраст», автор сценария Дмитрий Соловьев, режиссер Сергей Соловьев, в главной роли — Дмитрий Соловьев

Александр Лазарев, Светлана Немоляева, Александр Лазарев-младший

АЛЕКСАНДР ЛАЗАРЕВ

СВЕТЛАНА НЕМОЛЯЕВА

1. Александр Лазарев. Безусловно, плодотворным. Тогда было удивительное сочетание всего, о чем вы спрашиваете: идеалы, атмосфера, надежды, герои, конфликты... Мы ведь шестидесятники, и все, что волновало нас в 60-е, находило отражение на экране — в фильмах Хуциева и других режиссеров.

Светлана Немоляева. Конечно, не все было однозначно. Но, в общем, тогда снималось нравственное кино...

А.Лазарев. Чего не скажешь о сегодняшнем дне. Тысячу раз оговариваюсь, может, я просто чего-то не видел, не знаю, но мне кажется, что сегодня кинематограф существует отдельно, а жизнь — отдельно. За исключением, может быть, бандитских разборок, которые мы видим в кино: они из реальности, но это не самое типичное, не самое главное.

2. А.Лазарев. Если говорить о принадлежности к профессиональной и поколенческой общности, сейчас — не знаю; может быть, я ее и не ощущаю. Вот когда мы были молодыми актерами...

С.Немоляева. Ты отвечаешь, как старик. А я вот лично ощущаю. Да, наше время уходит, приходит время молодых, время нашего сына, потом нашей внучки. Но все равно я себя от них не отделяю. Мне иногда трудно что-то понять, трудно приобщиться к их интересам, но я отношу это на свой счет...

3. С.Немоляева. Конечно, время нашей молодости мы ощущали своим. Но мы не сегодняшние, к сожалению. Это, наверное, естественно и закономерно. То есть проблемы, которые волнуют людей нашего возраста, находят отражение в искусстве. Но по большей части кинематограф занимается тем, что волнует другие поколения.

А.Лазарев. Да, мы по-разному относимся к происходящему. Какие-то безобразия нашей жизни, заставляющие нас переживать, молодых оставляют совершенно равнодушными. Думаешь: как же так?! Разве это может не волновать? Но нет, их не волнует.

5. А.Лазарев. Наверное, да. Хотя нам хотелось бы, чтобы и дети, и внуки впитывали ценности непреходящие, вечные, идеальные. Возможно, это придет с возрастом, но сегодня молодые какие-то слишком однодневные, слишком сегодняшние, без ощущения того огромного культурного багажа, который накоплен в прошлом.

Александр Лазарев
в фильме
«Еще раз про любовь»

Светлана Немоляева
в фильме
«Служебный роман»

7. А.Лазарев. Да, смущает...

С.Немоляева. А меня — нет. Меня, напротив, поражает и радует и в сыне, и в невестке, что они любят те же фильмы, что и мы; я имею в виду отечественные картины. Они смотрят наши фильмы, с уважением относятся к нам, к нашему творчеству. Для меня это очень ценно и очень дорого. Что мне не очень нравится, так это пристрастие сына к американским боевикам. Но вообще у Шурки, мне кажется, очень мощный внутренний интеллектуальный заряд. Посмотрите, как он играет «Королевские игры», с каким глубоким внутренним пониманием общечеловеческих, глобальных проблем...

А.Лазарев. Я не знаю, откуда он это черпает. Если молодые в основном читают литературу, которая продается в переходах...

С.Немоляева. К Шуре все это не имеет ни малейшего отношения...

А.Лазарев. Как видите, по некоторым вопросам у нас с женой есть расхождения.

8. А.Лазарев. «Мое кино» — это то кино, которое заставляет меня волноваться. Если же во время просмотра я отмечаю, как хорошо снято, как хитро придумано, но сам при этом остаюсь холодным, как собачий нос, то такое схематичное, математическое, формальное кино имеет, безусловно, право на существо-

вание, но это «не мое». Задача и цель искусства, на мой взгляд, — эмоционально взбудоражить зрителя, воздействовать и на сердце, и на мозги...

С.Немоляева. Если называть конкретные имена, то у меня есть кумир — это Никита Михалков. Я его обожаю! Михалков, мне кажется, продолжатель мощной культурной традиции, идущей из XIX века, а также лучших традиций советского кино. Это направление мне близко. И еще я, безусловно, люблю своего Эльдара Рязанова, с которым много работала...

9. А.Лазарев. Иногда плодотворным, иногда негативным. В зависимости от того, что получается из детей. В одних случаях говорят: «На детях природа отдыхает», — в других: «Смотрите, совсем не отдыхает, даже наоборот». Так что однозначно ответить нельзя. А вообще, почему, например, великий Мочалов, у которого было пятеро детей, когда напивался, лупил их и говорил: «Все — в артисты»? Потому что это органично...

С.Немоляева. Когда человек создан для артистической карьеры и не может ничем иным заниматься, не стоит его отговаривать. Когда Шура рос, я видела, что ему уготована эта стезя. Он формировался в атмосфере кино и театра, и понятно было, что без этого он не сможет.

АЛЕКСАНДР ЛАЗАРЕВ-МЛАДШИЙ

1. Да, плодотворным.

2. Наверное, да. Я считаю, что актеры моего возраста — сложившееся поколение. Я бы сказал, что оно так же трепетно относится к своей профессии, так же беззаветно служит кинематографу, как и предыдущие, но отличается какой-то большей разборчивостью. Нам от чего-то проще отказаться, чем поколению моих родителей.

3. Ну, естественно, сегодняшний день — это мой день. Но мне все-таки ближе эпоха 70-х, когда я рос, был мальчишкой. То было мое время, настоящее, истинное. И, мне кажется, я отчасти задержался в застое, в том времени.

4. Я считаю своих родителей в большей степени своими кумирами, чем современниками. Потому что у них несколько отличное от моего отношение к жизни, немного другие взгляды на какие-то ситуации. Что-то волнует их, оставляя меня равнодушным. И наоборот, на что-то, к чему они отнеслись бы легко, я реагирую более остро.

6. Нет, таковых работ не имеется. А насчет того, помогает или мешает, скажу, что раньше — в студенческие годы и в самом начале творческого пути — мне было трудно жить со своей фамилией. Но сейчас я горжусь своими родителями, тем, что они у меня есть.

8. Конечно, есть актеры и режиссеры, которых я безумно уважаю, к работам которых отношусь с большим интересом, чем ко всему остальному. Что касается «моего кино», я вообще кино люблю. Мне одинаково близко и европейское, авторское кино, и американский экшн. Естественно, меня восхищают столпы американского кинематографа: Алан Паркер, Скорсезе, Форман, Коппола... Из наших, конечно, Никита Михалков. Из молодых мне очень нравится мой товарищ Илья Макаров, он снял пока только одну картину «Тело будет предано земле...», но он работает сейчас у Германа, работает в самостоятельном режиме, и я безумно его уважаю. Мне хотелось бы снова у него сниматься.

Александр Лазарев-младший в фильме «Приятель покойника»

9. Плодотворным, безусловно, потому что люди, которые с детства впитали в себя атмосферу творчества, атмосферу кино и театра, на какую-то сотую долю знают больше, чем другие, и больше умеют. Я, может быть, нескромно говорю, но это так.

10. Герой и моральные ценности, безусловно, актуальны, а оппозиционность власти вряд ли, потому что сейчас это уже неинтересно, во всяком случае пока, не знаю, что будет дальше. Вот в брежневские времена оппозиционность была актуальна, по крайней мере, половина произведений, театральных или киношных, имела успех из-за оппозиционности властям.

11. Хотел бы очень. И, наверное, мог бы, но мне это было бы трудно. Пришлось бы ломать себя, трудиться совсем не по-нашему.

12. Ждать своего часа я не могу, потому что я семейный человек. Приходится зарабатывать деньги. Всеми способами, какие мне доступны.

Александр Сергеевич Лазарев (род. 1938), *актер*

Родился в Ленинграде. Окончил Школу-студию МХАТ (1959). С 1959-го — актер Московского академического театра имени Вл.Маяковского. В кино с 1961 года, снялся в пятидесяти фильмах. Лауреат Государственной премии СССР (1977 — за театральные работы), народный артист России (1977), лауреат премии Москвы (1994, за роль в спектакле «Жертва века»), награжден орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени (1998).

Избранная фильмография

«Вольный ветер» (1961), «Еще раз про любовь» (1968), «Портрет Дориана Грея» (1968), «Цветы запоздалые» (1969), «Таланты и поклонники» (1971), «За час до рассвета» (1973), «Время ее сыновей» (1974), «Хождение по мукам» (1974—1977), «Бархатный сезон» (1978), «Дети солнца» (1985), «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» (1985), «По главной улице с оркестром» (1986), «Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного» (1989), «Тень, или Может быть, все обойдется» (1991), «Мужской зигзаг» (1992), «Мелочи жизни» (1992—1995, телесериал), «К славе» (произв.), «Вожак» (произв.), «Бременские музыканты» (произв.).

Светлана Владимировна Немоляева, *актриса*

Родилась в Москве. Окончила Театральное училище имени М.С.Щепкина (1958). В 1958—1959 годы — актриса Московского драматического театра на Спартаковской (затем — на Малой Бронной), с 1959-го — Театра имени Вл.Маяковского. В кино с 1945 года, снялась в пятидесяти фильмах. Народная артистка РСФСР (1980).

Избранная фильмография

«Близнецы» (1945), «Счастливый рейс» («Машина 22-12», 1949), «Евгений Онегин» (1958), «Короткие встречи» (1967), «За час до рассвета» (1973), «Такая короткая долгая жизнь» (1975), «Портрет с дождем» (1977), «Служебный роман» (1977), «Гараж» (1979), «О бедном гусаре замолвите слово» (1980), «Дядюшкин сон» (1981), «По главной улице с оркестром» (1986), «Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного» (1989), «Визит дамы» (1989), «Небеса обетованные» (1991), Anna Karamazoff («Анна Карамазофф», 1991), «Провинциальный бенефис» (1993), «Бременские музыканты» (2000).

Александр Александрович Лазарев (род. 1967), *актер*

Родился в Москве. Окончил Школу-студию МХАТ (1990). С 1990 года — артист московского театра «Ленком». Лауреат Государственной премии РФ (1996, за театральные работы), лауреат театральной премии Фонда Станиславского (1996), лауреат театральной премии «Чайка» (1997, за участие в спектакле «Королевские игры», номинация «Роковой мужчина»), заслуженный артист РФ (1999).

Избранная фильмография

«Тайна Эдвина Друда» (1980), «Щен из созвездия Гончих Псов» (1991), «Провинциальный бенефис» (1993), «Приятель покойника» (1997), «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» (1998), «Умирать легко» (1999), «Когда дует ветер» (произв.), «Апрель» (произв.), «Тайны дворцовых переворотов. Россия» (произв.), «Бременские музыканты» (произв.).

Павел и Гарри Бардины

ГАРРИ БАРДИН

1. 75-й год... Нет, плодотворным его не назовешь. Но я никакое время не могу ругать, потому что считаю, что в любом случае художник должен быть свободен не вне себя, а внутри себя. И на это уже время не влияет. Или он свободен — внутри, — или он раб! И если он раб, тогда на него влияет время.

В 1977 году я написал «Дорожную сказку», а поставил ее только спустя четыре года. Мучительно это было? Ну... в какой-то степени. Говорить о безумной муке не могу. Это поиски. И это нормально. Преодоление трудностей было и будет всегда. Тогда были одни трудности, а сегодня другие. Но преодоление всегда остается. В моей жизни не было такого, чтоб по укатанной дороге, при больших деньгах, при полном благожелательстве со всех сторон, при поддержке государства и общественности я бы вершил то, что я вершил...

3. Человек рожден тогда, когда он рожден. Я проживаю свою жизнь, и поэтому должен адаптироваться в этом времени и в этом пространстве, воспринять это время и это пространство. И выдать его в своем творчестве — в виде фильма, мюзикла, философской притчи... чего угодно... То есть в виде осмысленной — творчески — истории моей жизни, истории моей страны. Я не могу жить ни чужой жизнью, ни чужим веком... Меня это время устраивает. Я азартный человек. А сегодняшнее время дает такую возможность — реализовать себя и играть с этой жизнью в азартные игры. Мне это нравится. Десять лет назад мне бы никогда не пришла в голову мысль создать свою студию и сделать все, что я сделал за годы ее существования. Но время дало мне такой шанс, и я им воспользовался.

4. Безусловно, сын — мой современник. Мы понимаем друг друга. Я в нем нашел очень хорошего собеседника, который с каждым годом становится все интереснее. У нас в семье нет конфликта «отцов и детей». У нас немного разное ви́дение чисто житейских вещей. Но это нормально. Вероятно, молодежь не хочет жить религией завтрашнего дня, она живет религией сегодняшнего. Она хочет все сегодня, сейчас и много. А я рожден в 41-м году. Я в семь лет впервые наелся. Понятие «хорошая жизнь» у меня и у моего сына не одинаковое. И слава Богу, я на это не брюзжу...

Вообще-то, мы для того и существуем, чтоб наши дети жили лучше нас. Завидовать детям, попрекать их тем, что их жизнь лучше нашей, глупо и противоестественно.

5. Я не могу отвечать за все поколение, но мое общение с сыном подтверждает, что у молодых нет нашего романтизма 60-х, нет идеализма. Они в большей степени прагматики. Это хорошо. Они трезво оценивают свои силы, свои возможности. Я не хочу сказать, что у моего сына нет никаких сомнений, он, безуслов-

«Чуча», режиссер Гарри Бардин

но, сомневающийся человек и рефлексирующий. И это нормально. Одним словом, он адекватен своему времени.

7. Реакция сына на мое кино и его мировоззрение меня не смущают. Они адекватны. И я, безусловно, доверяю ему в оценках как времени, так и искусства. Первую копию моего фильма «Адажио» я показал сыну. Я волновался, потому что у нас были разногласия на уровне сценария. Но когда он посмотрел в студии уже сделанный фильм, он сказал: «Отец, ты победил, ты был прав». И для меня это было высшей похвалой.

8. «Мое кино» — это то кино, которое заставляет меня думать и переживать не только во время просмотра, но и после него. Вот я посмотрел «Красоту по-американски» — это кино, которое оставило во мне след, и я вспоминаю о нем периодически. Это потрясающий фильм. И меня радует тенденция Американской киноакадемии — стремление уйти от разрыва между зрительским восприятием и «лабораторией». Эти две категории должны совпадать, потому что когда мы смотрим в разные стороны, наступает шизофрения. Ее и преодолевает Американская киноакадемия. А вот мы — нет. Кино, которое не является зрелищем, — это кино для себя любимого. Это лабораторные дела, которые можно показывать, а можно не показывать. Не может быть актера без зрителя. Это нонсенс. Кино без зрителя — это тоже нонсенс. Потому что кинофильм — это продукт для массового потребления. А когда ты подключаешь к картине огромный коллектив людей, напрягаешь их только для того, чтобы они сделали то, чем будешь любоваться ты один, твоя жена и, может быть, иногда твоя теща... если она тебя любит... Довольствоваться тем, что это твое кино прокатится по нескольким фестивалям и такие же «ненормашки» будут кричать ему «осанна»? Нет, это не «мое кино». «Мое кино» то, которое адресовано людям, которое заставляет их волноваться, плакать, переживать, хохотать... Я должен чувствовать, что я востребован. Тогда я понимаю, что я есть. А зритель — мой партнер, мой собеседник. Я ему даю фильм, а он мне возвращает свои эмоции. У меня нет движения вперед, если я не поддержан одобрением моего зрителя.

9. Это настолько индивидуально... Я был бы очень огорчен, узнав, что у Церетели четыре сына, и все они скульпторы. Я был бы очень огорчен, что он плодовит не только в своих скульптурах, но и в осеменении нашего культурного пространства... Если бы у Шилова дети тоже были живописцами или у Игоря Крутого все дети были бы композиторами...

ПАВЕЛ БАРДИН

1. Время, когда я пришел в кино, — сегодняшний день. Он плодотворен с точки зрения своей фактуры и в гораздо меньшей степени плодотворен с точки зрения возможностей снимать фильмы. Рашифровывать эту сентенцию значило бы выдать очередной набор банальностей.

2. Пока в кино я не ощущаю причастности к какой-либо глобальной общности, за исключением Союза кинематографистов, в который не так давно вступил.

Но я ни в коем случае не хочу своими словами от кого-то отгородиться и таким образом самоидентифицироваться. Мои ощущения вполне закономерны, так как я снял всего одну короткометражку.

3. Я чувствую себя вполне адекватным этому времени. Может быть, потому что достаточно молод и, наверное, знаю, что сегодня модно и актуально. Я хорошо знаю молодежную субкультуру.

4. В человеческом смысле мой отец, конечно же, мой современник. А в творческом смысле он для меня авторитет. Технологии, которыми он пользуется, вполне традиционны. А его фильмы — это современная тематика, которая сегодня актуальна так же, как барочная музыка, классика или пушкинские стихи — они вне времени.

6. В большей степени мне близки фильмы отца, сделанные в экспериментальной стилистике, такие как «Выкрутасы», «Конфликт» и его последняя работа «Адажио». Эти картины, вне зависимости от того, что делал их мой отец, я могу назвать гениальными. Что же касается родственных связей, то они, наверное, оказывают на меня генетическое влияние... Профессионально я стараюсь существовать самостоятельно, хотя позиция отца оказала на меня довольно сильное влияние. А позиция такова: делать кино одновременно зрительское и авторское.

Родство с Гарри Бардиным меня бы не смущало, если бы на этот факт не обращали столь пристальное внимание другие люди. Меня смущает их внимание. Если бы я был из семьи, никак не связанной с кинематографом, можно было бы без оглядки на общественный резонанс говорить, что я всего добился сам. А так мне вряд ли поверят. Это, скорее всего, единственная сложность. Но

«Герой», режиссер Павел Бардин

главное — конечный продукт, а не общественное мнение относительно моей персоны.

8. «Мое кино» — такое кино, которое сделано с позиции одновременно авторской и зрительской. Это «Красота по-американски», «Бойцовский клуб», «Собака Призрак: путь самурая»... А вообще намного больше, чем кино, я ценю музыку и литературу. Баха, Бетховена, Гайдна, Шуберта, Корелли, Вивальди, Альбинони, Autechre, Amon Tobin, Red Snapper, Funki Porchini. В литературе — Джойса, Пруста, Платонова, Достоевского, Набокова, Воннегута.

9. Если передаются определенные ремесленные навыки, определенное ощущение мира и уровень культуры — это безусловный плюс. Я призываю все оценивать по конкретным результатам. Если же речь о коррупции в тех или иных проявлениях, я категорически против.

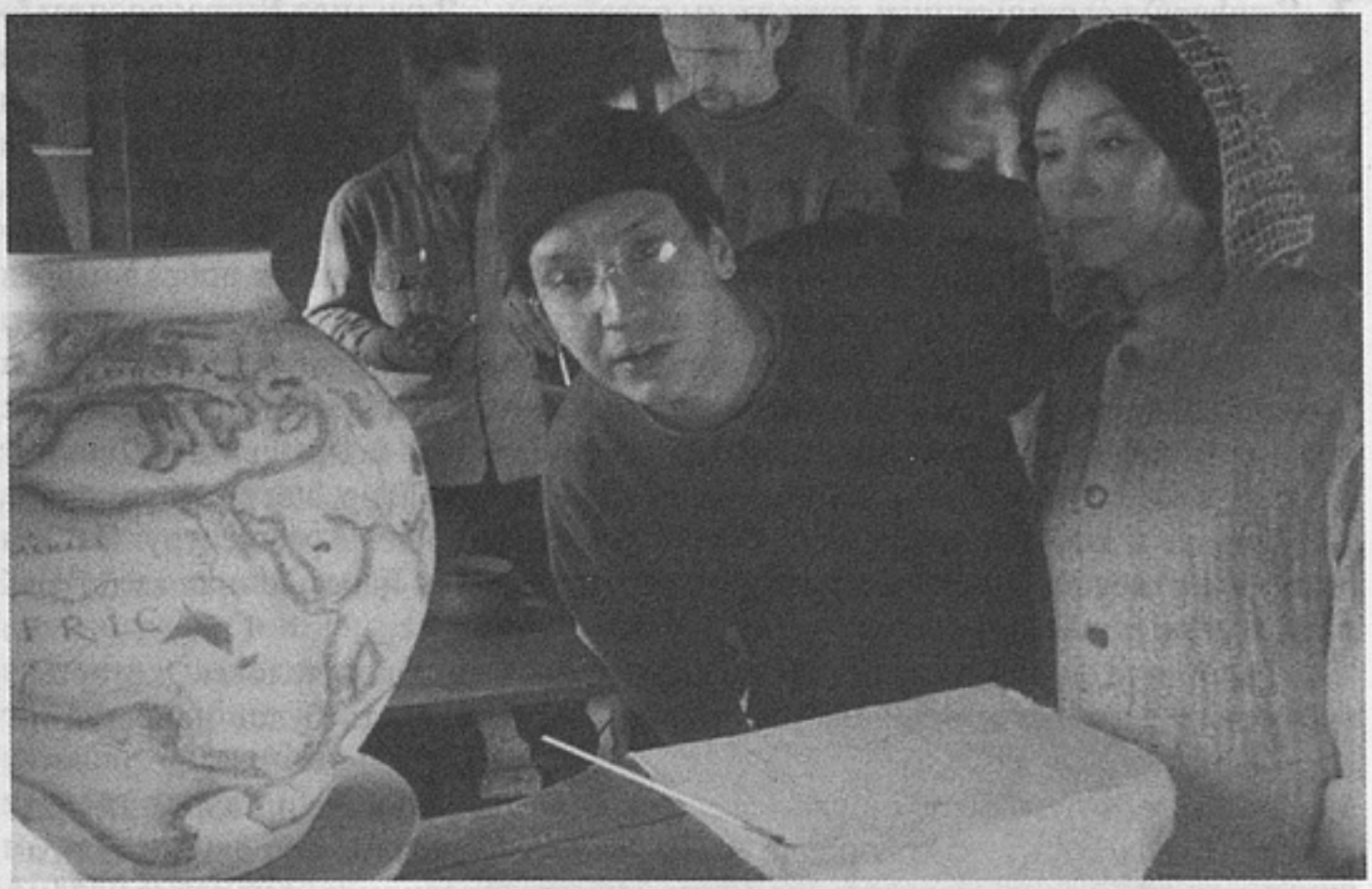
10. Для меня — да. К тому же единственный мой фильм и носит название «Герой». Моральные ценности всегда актуальны (в кантовском смысле). Это как религия. Что касается оппозиционности властям, то, на мой взгляд, в нашей стране эта позиция среди интеллигенции будет актуальна еще долго, что исторически обусловлено. Сразу «впрыгнуть» в либерализм и демократию, а тем более в просвещенный социализм невозможно. Поэтому разумная критика власти должна существовать. Она будет гарантией того, что власть не вымостит благими пожеланиями и намерениями дорогу к автократии и изоляционизму.

11. Хотел бы и мог бы там работать, потому что работа на Западе являлась бы для меня и учебой одновременно. По части новых методик и новых технологических разработок зарубежная киноиндустрия далеко впереди нас. Хотелось бы поработать в системе нормального кинопроизводства, которого у нас нет.

12. Я пишу в стол, но дозированно. Написал в стол четыре сценария, один из которых скоро должен быть профинансирован. Моя основная профессия — журналистика. Ею я сейчас и занимаюсь. Я пресс-секретарь в «Известиях». Когда есть возможность, с удовольствием занимаюсь рекламой, снял рекламный ролик для президентской кампании Джабраилова. И клипами я бы тоже с удовольствием занимался — на хорошую музыку. Или за большие деньги.

Гарри Яковлевич Бардин (род. 1941), *режиссер-аниматор, актер*
Родился в Оренбурге. Окончил Школу-студию имени Немировича-Данченко (1968). Пять лет был актером Московского театра имени Н.В.Гоголя, писал рассказы, озвучивал мультфильмы, снимался (пять ролей). Вместе с Василием Ливановым написал пьесу «Дон Жуан», которую ставил в кукольном театре С.Образцова. В 1974 году пришел на студию «Союзмультфильм». По своим сценариям поставил свыше двадцати лент. Призер международных кинофестивалей. Художественный руководитель студии «Стайер». Лауреат Государственной премии РФ (1998), премии «Ника» (1991, 1998).
Фильмография
«Достать до неба» (1975), «Дорожная сказка» (1979), «Летучий корабль» (1979), «Тяп-ляп — маляры» (1979), «Конфликт» (1983), «Брэк!» (1985), «Банкет» (1986), «Брак» (1987), «Выкрутасы» («Золотая пальмовая ветвь» МКФ в Канне-87), «Серый волк энд Красная Шапочка» (Гран-при МКФ в Аннеси, 1992), «Кот в сапогах» (первый приз МКФ в Лондоне, приз жюри МКФ в Аннеси, 1995), «Чуча» (1997), «Адажио» (2000).

Павел Гарриевич Бардин (род. 1975), журналист, *режиссер, сценарист, актер*
Родился в Москве. В 1998 году окончил факультет журналистики МГУ по специальности «телевизионная журналистика», защитив диплом по теме «Интеграция ТВ, кино и компьютера — новая аудиовизуальная коммуникационная революция», в 1999-м — Высшие курсы сценаристов и режиссеров (мастерская А.Митты). В 1992—1999 годы — журналист информационно-аналитических телепрограмм ОРТ, РТР, ТВ-6 и канала «Культура».
Фильмография
«Герой» (1999, к/м, диплом), автор сценария, режиссер, актер, «Ангел» (1999), актер.



Егор Кончаловский и Наталья Аринбасарова

НАТАЛЬЯ АРИНБАСАРОВА

1. Я пришла в кино в 60-е годы, и, наверное, эти годы были для меня самыми плодотворными. Судя по критике, по наградам, которые я получала, лучшие роли были сыграны именно тогда. Это и «Первый учитель», и «Джамиля», и «Песнь о Маншук». Я считаю, то было время очень умного и образованного кинематографа. Тогда были и Тарковский, и Хуциев, и Данелия. Одним словом, 60-е — самое родное для меня время.

2. Я актриса и член актерской Гильдии. Я очень горжусь тем, что состою в этом братстве. Я обожаю актеров и считаю, что это интереснейшая и талантливейшая среда.

3. Не могу сказать, что чувствую себя сейчас очень прочно. Но моим детям Егору и Кате это время нравится, поэтому мне тоже хочется считать, что сегодняшнее время — мое. Мне нравится работать с молодыми. Они работают иначе — быстрее, собраннее, может быть, и профессиональнее, чем мои ровесники. Я рада, что иногда бываю востребована этим новым временем.

5. Судя по тому, что у сына и его друзей складывается неплохая творческая жизнь, думаю, они вполне адекватны своему времени.

Наталья Аринбасарова в фильме «Первый учитель»

7. Я доверяю своему сыну и даже с ним советуюсь... Я растила Егора, воспитывала, и мне кажется, что он вырос хорошим и добрым человеком. Хотя он может быть и очень жестким. Мне интересно то, что делает Егор, нравится его картина «Затворник». Это кино, как и кино ровесников моего сына, рассчитано на молодежь, и я надеюсь, что они вернут отечественного зрителя в кинозалы.

8. «Мое кино»? Надо всегда думать, во имя чего творишь. Если ты что-то создаешь на этой земле, то от твоего творчества должно прибавляться добра в мире. В искусстве нужно искать очищения, того, что помогает человеку стать лучше.

9. Я считаю плодотворным. Это замечательно, потому что дети растут в определенной среде, и чем потомственный сталевар лучше или хуже потомственного кинематографиста? Я, например, никогда не думала, что моя дочь Катя Двигубская мечтает стать актрисой. Так же я не думала, что Егор, который учился в Кембридже и заканчивал философский факультет, пойдет в режиссуру. Но это нормально, ведь из поколения в поколение передается накопленная культура, профессиональные навыки...

10. Герой нужен обязательно. И это должен быть молодой человек, который, несмотря на свойственный молодежи прагматизм... пусть будет непременно верующим.

11. Конечно, хотела бы. Я снималась у поляков Ежи Гофмана и Ежи Кавалеровича, у венгра Тота, у итальянцев... Но все это были маленькие роли. Мне нравится западный стиль напряженной, четкой и профессиональной работы. Мне нравится их умение снять полнометражный фильм за двадцать шесть дней. Думаю, я смогла бы там работать, другое дело, что нужно хорошее знание языка.

12. Недавно у меня вышла книга «Лунные дороги», и мне очень понравился этот процесс — писать. К сожалению, за это мало платят, так что на жизнь не заработаешь.

Я хотела бы зарабатывать себе на жизнь концертами, я люблю читать стихи и часто выступаю, но пока это все носит благотворительный характер...

ЕГОР КОНЧАЛОВСКИЙ

1. Мне кажется, неплодотворного времени не бывает. Время нашего прихода в кинематограф, естественно, не самое лучшее с точки зрения финансового климата и востребованности. Правда, сейчас начали возникать структуры, которые осваивают кино профессионально. Хотя судьба любого фильма все еще достаточно неблагоприятна в связи с отсутствием проката. Но в последние несколько лет и прокат начал потихоньку появляться, и интерес к российскому кино потихоньку возник. Все уже объелись Голливудом.

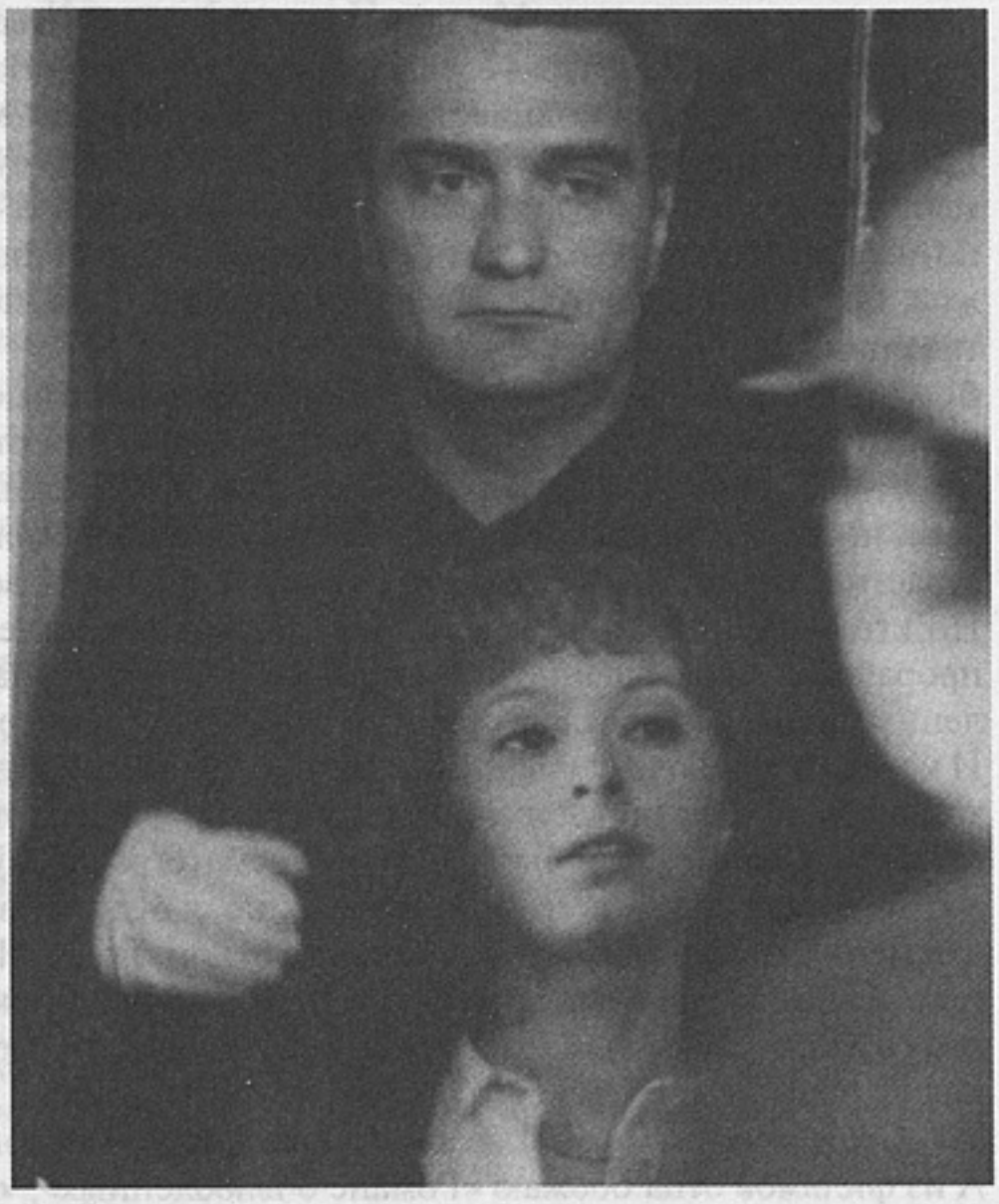
Что касается идей, то с этим довольно туго. Идеи как таковые отсутствуют. Я не говорю о таких картинах, как «Сибирский цирюльник» или «Молох», но фильмы потока, рассказывающие о сегодняшнем дне, это, как правило, калька — и не лучшая — с американского кино. Что же касается героев, то они появились. Может быть, это пока имеет отношение, скорее, не к кино, а к телевидению, но те же самые «Менты» или «Агент национальной безопасности» предлагают модель героя, действующего в наших условиях. И в «Ментах» это, кстати сказать, получается, недаром и рейтинг очень высок, гораздо выше, чем у аналогичных западных сериалов.

Культурный контекст — это большая проблема. Уровень наших кинематографистов, с точки зрения общей культуры, достаточно низок. Если говорить о старом поколении, то оно воспитано на определенной идеологии, и культура этих людей очень сильно замешена на тех методах и уловках, которые были актуальны при советской власти. Новое же поколение оказалось в странной ситуации: идеалы уничтожены, а преподают им все те, кто воспитан на прежних идеалах. Должно вырасти поколение, сформировавшееся в новых условиях, чтобы культурная преемственность как-то восстановилась. Мой культурный уровень тоже довольно посредственный, в том смысле, что я образован очень однобоко и ровно настолько, чтобы понять, насколько я необразован.

Что касается отношений с властью, то мне кажется, что наша страна развивается по индийской модели. То есть существует определенное количество

«белых воротничков», вроде индийских адвокатов, отучившихся в Оксфорде и в Кембридже, получивших прекрасное образование и управляющих огромной и очень бедной массой. Россия — бедная страна. Я сейчас поездил, посмотрел — везде люди одеваются в камуфляжную форму и резиновые сапоги. Бессмысленно иметь туфли, потому что все дороги в грязи... И у меня есть ощущение, что деятели кино, рекламы, шоу-бизнеса, крупного капитала, представители власти в последнее время как-то сблизились. Никита Михалков мог очень долго снимать прекрасные фильмы, делать весьма успешную карьеру и никогда не поздороваться за руку с Брежневым. Я, ничего не сделав, уже несколько раз жал руку Путину. Так что, кажется, отношения художников и власти достаточно близкие. Другой вопрос, что власть не слишком большое внимание уделяет кинематографу. Вероятно, в связи с некоторой сменой курса, кино как инструменту идеологии станут придавать большее значение.

2. Я, безусловно, ощущаю себя представителем поколения недоучившихся кинематографистов. Тигран Кеосаян так и не получил диплом, Федю Бондарчука выгнали из института, я вообще не учился, Степа Михалков бросил ВГИК и закончил иняз, Андрей Разенков так и не получил диплом Высших режиссерских курсов... Все эти люди, поскольку нужно было жить, зарабатывать, а надежды снимать кино не было, ушли в клипы, в рекламу. И, кстати говоря, реклама и клипы были достаточно мощной индустрией. Сегодня клипмейкерство измельчало, бюджеты упали, неинтересно стало снимать; реклама ведь впрямую зависит от климата в бизнесе. Но еще несколько лет назад эта индустрия процветала, и мало того — она помогла сохранить остатки кинопрофессионалов: декораторов, бутафоров, художников по костюмам и т.п.



«Затворник», режиссер Егор Кончаловский

Это с одной стороны, с другой — мы, те, кому сегодня от тридцати до тридцати пяти, являем собой удивительную комбинацию советского человека и человека, выросшего уже при агонии советской власти. Это и недостаток, и огромное достоинство. В душе, например, я про себя знаю, что я советский человек. И ни на что не променял бы свое советское прошлое, потому что оно мне дорого. К тому же я считаю, что это уникальная возможность — пожить и при одной системе, и при другой, это драгоценный опыт. Потому что сегодняшняя молодежь вообще ничем не интересуется. Их индифферентное отношение к судьбам страны раздражает. Вот, скажем, Гусинского арестовывают, идет наезд на свободную прессу — против этого протестуют не молодые люди, а те, кто прожил большую часть своей жизни при тоталитарном режиме. Другой вопрос, как я отношусь к демократии вообще. Мне кажется перспективной идея авторитарной власти при сохранении свободного рынка. Потому что, конечно, та демократия, которая существовала у нас на протяжении десяти лет и при которой я очень хорошо жил, — это все-таки демократия наоборот; и понятно, что в некотором смысле мы обманулись.

3. Адекватность времени — понятие относительное. Я считаю время своим, но еще два года назад я снимал хорошую рекламу, а сейчас, отключившись от этого, вижу, что теряю темп; уже делаются вещи более модные, более актуальные. Время меняется очень быстро. Однако сейчас у меня за плечами два фильма, и я знаю, что мне интереснее снимать кино, чем рекламу. Вообще же я уверен: для того чтобы считать время своим, нужно предпринимать усилия.

4. Я, безусловно, считаю и отца, и маму моими современниками, потому что они открыты для постоянного обновления. И не только, если говорить о папе, в семейном плане... Папа живо откликается на веяния времени, будь то Интернет, новые технологии в медицине, новые технологии в кино. В свое время, когда начали использовать электронный монтаж, многие говорили: «Ну нет, это не кино, кино — это целлулоид, нужно душу чувствовать...» Я не считаю, что это правильно, так же как не обязательно использовать допотопный резец и молоток, чтобы сделать хорошую скульптуру; можно использовать и электрический резец. В каком-то смысле отец даже иногда, на мой взгляд, перебарщивает, потому что любые новейшие разработки в области здоровья он начинает сразу же применять на себе. То вдруг перестает есть мясо «навсегда», а потом вдруг выясняется, что мясо как раз есть надо, и он говорит: «Надо есть мясо!»

Я считаю, что количество ошибок, которые мы совершаем за свою жизнь, — это и есть показатель активности нашего существования. Я, например, делая свою первую картину, не очень следовал советам отца или мамы, потому что считал, что должен сам отвечать за свои ошибки, а не за чьи-то чужие. Если же что-то получилось, предпочитаю быть похваленным за свои достижения.

6. Мне это и мешает, и помогает. Помогает в том смысле, что было достаточно просто внедриться в индустрию, тут помогло и имя отца, и его опыт. Ведь его опыт — частично мой: я работал с ним на американских картинах в Лос-Анджелесе, потом в Лондоне. А мешает, потому что понимаешь: тебя оценивают пристрастно. Ожидания непомерно высоки, и у многих велик соблазн «дрючить». Но кто сказал, что я не имею права заниматься кинематографом? Я пять лет проработал в совершенно другой индустрии — в рекламе, где я достиг определенных успехов и сделал себе имя, свое собственное — Егор Кончаловский. И когда Игорь Толстунов предложил мне снимать картину, он сделал это не потому, что я сын Кончаловского и Аринбасаровой, а потому, что он искал новых людей, которые могли бы внести в кинематограф какую-то живую струю. Понятно, что, вступив на зыбкую почву кино, я буду все время сталкиваться с тем, что меня станут сравнивать не только с отцом, но и с Никитой. Меня это не пугает. Я знаю среди моих друзей и сверстников несколько человек, которые просто сожрали себя из-за того, что почему-то думали, что не могут быть такими, как их отцы или матери. Это очень горькая жизнь.

Среди маминых работ больше всего люблю «Первого учителя», «Джамилю». А из фильмов отца обожаю «Романс о влюбленных», «Сибириаду», «Любовников Марии» и «Поезд-беглец». «Поезд-беглец» считаю одним из лучших фильмов. При этом мне совершенно не нравится «Гомер и Эдди», и мне очень скучно смотреть «Дядю Ваню».

8. Эдриан Лайн, Мартин Скорсезе, Ридли Скотт, Вим Вендерс. Но пока мне достаточно трудно говорить о «моем кино», поскольку я еще ничего «своего» не сделал. Я работаю по контракту, меня нанимают, и это удивительная школа. Я ведь по образованию искусствовед и не учился снимать кино. В каком-то смысле на «Затворнике» я был режиссером-стажером, который отвечает за конечный результат. Для меня было важно сделать этот проект качественно, чтобы заслужить право на большую свободу, чтобы в какой-то момент — и он не за горами — перейти к съемкам «своего» фильма на чужие деньги, и на приличные чужие деньги. Потому что, с одной стороны, очень многие проекты не могут состояться, поскольку, условно говоря, невозможно разогнаться на «Запорожце» до 250 км в час. А с другой стороны, необходимы опыт и способность освоить определенные деньги, чтобы это кино получилось хорошим. Мне как-то предлагали очень большой бюджет, сопоставимый с бюджетом «Сибирского цирюльника», чтобы я снял картину по моей идее. Я отказался, потому что не хочу быть мистификатором, аферистом. Я бы не смог освоить такую махину,

мне для этого нужно было снять предварительно три-четыре фильма. Недостаток «Затворника» (хотя у него есть и достоинства) — в том, что многие сцены я не сумел сделать достаточно напряженными. А сам я люблю смотреть фильмы энергетически насыщенные. Вот «Беги, Лола, беги» — перескажи историю, бред собачий, а в зале сидишь — кино держит. Это кино абсолютной формы. Но есть и другие примеры. Например, «Золото ульев» с Питером Фонда — фильм про пчеловода, где каждый план длится по семь минут, там всего, может быть, двести склеек на всю картину, но напряжение потрясающее. Значит, дело не в монтаже, а в чем-то другом. Хотелось бы это постичь, потому что для меня очень многие вещи пока неясны, а мне хочется делать качественное коммерческое кино. На мой взгляд, задача, которую нужно решать сегодня в нашей стране, — это создание нормальной, стабильной киноиндустрии, не зависящей от отставки премьер-министра или участия в кинопроцессе разного рода мошенников, чего сейчас очень много в связи с введением в действие Закона о кино. Проблему эту надо решать, начиная именно с создания профессионального мейнстрима.

9. Много лет назад Рустам Ибрагимбеков и Никита Михалков сидели на даче в кабинете и работали над сценарием «Очи черные», а я рядом на крылечке мастерил лук... Я вырос в атмосфере разговоров о кино, и не только разговоров, но и непосредственного производства этого продукта на уровне сценария, съемок, монтажа, озвучания и, безусловно, впитал определенные, очень важные вещи, которые потом сказались в моей работе. Жизнь с мамой, общение с Никитой и с отцом, которые не последние люди в мире кино, сразу ставит восприятие этого искусства на определенный уровень. Опыт семейного общения позитивен, я ни в коем случае не отказался бы от него. И я настаиваю на том, что я часть клана и даже продолжатель рода, потому что я старший сын старшего сына. Для меня принадлежность к этой семье, так же как и осознание других своих корней, аринбасаровских, очень важна, не говоря уже о том, что всех своих родных я очень люблю.

Наталья Утевлевна Аринбасарова, *актриса*

Родилась в Москве. Окончила Академическое хореографическое училище при ГАБТе (1964), затем — ВГИК (1971, мастерская С.Герасимова и Т.Макаровой). Снялась в тридцати шести фильмах. С 1971-го — актриса Театра-студии киноактера в Москве. Автор биографической книги (вместе с дочерью Екатериной Двигубской) «Лунные дороги». Заслуженная артистка РСФСР (1979), заслуженная артистка Казахстана, лауреат премии Ленинского комсомола Казахстана (1970), лауреат премии Ленинского комсомола (1978), Лауреат Государственной премии СССР (1980).

Избранная фильмография

«Первый учитель» (1965, Кубок Вольпи за роль Алтынай — МКФ в Венеции-66), «Ташкент — город хлебный» (1968), «Джамиля» (1968), «Песнь о Маншук» (1969), «У озера» (1969), «Спокойный день в конце войны» (1970), «Транссибирский экспресс» (1977), «Вкус хлеба» (1979, тетралогия), «Провинциальный роман» (1981), «Три дня праздника» (1981), «Первая Конная» (1984), «Сладкий сок внутри травы» (1984), «Визит к минотавру» (1987), «Русская рулетка» (1990), «Трам-тарарам, или Бухты-барахты» (1993), «За что?» (1995), «Ты и я» (1999).

Егор Андреевич Кончаловский (Георгий А.Михалков, род. 1966), *режиссер, продюсер*

Родился в Москве. Окончил международную школу St. Clares в Оксфорде (1990), Кенсингтонский бизнес-колледж (1991). Магистр истории искусства Кембриджского университета, специалист по Дюреру и Рембрандту. Совладелец студии PS TVC. Режиссер более ста двадцати рекламных роликов (Mars, Snikers, Bounty, Indesit и других).

Фильмография

«Затворник» (1999), режиссер.

Валерий и Петр Тодоровские

ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ

1. Да.
2. Шестидесятник.
3. Да. И сегодняшний день ощущаю своим.
5. Сын — да.
7. Нет.
8. Ориентиров нет. «Мое кино» — это когда я дую в свою трубу.
9. Плодотворным в исключительных случаях.

ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ

1. Не думаю, что это было плодотворное время. Это была эпоха ломки и поисков всего с нуля — стиля, формы, сюжетов, поисков себя... Время проб и ошибок, и оно может считаться плодотворным лишь в том случае, если все это к чему-нибудь привело. Знаю, сейчас у критиков и киноведов есть ощущение, что ни к чему это не привело, что кризис продолжается. Скорее всего, так оно и есть. Но, думаю, на вспаханной нами почве что-то в конце концов вырастет. Должно вырасти.

2. Я, безусловно, ощущаю свою принадлежность к профессиональной общности, осознаю себя членом кинематографического сообщества, и мне это нравится. С поколенческой общностью как-то хуже. Не знаю, почему. Есть люди, с которыми я вместе начинал, с которыми работаю, дружу, общаюсь. Но поколе-

«Ретро втроем», режиссер Петр Тодоровский

ния, в смысле какой-то идеи, какой-то общей позиции или эстетических пристрастий, по-моему, не возникло.

3. Я абсолютно уверен, что это мое время. И думаю, я адекватен времени. Ни в какое другое я бы жить не хотел. Не потому что оно легкое, комфортное, не потому что оно как-то особенно ко мне благосклонно, но сейчас есть возможность что-то придумывать, что-то делать, искать и в конце концов состояться. Это наше вроде бы безвременье, возможно, когда-то будет оценено.

4. В человеческом смысле я, безусловно, считаю отца своим современником. В том, что касается творчества, конечно же, нет. Он шестидесятник, и этим многое сказано. Ему повезло жить в ту счастливую эпоху, когда действительно было поколение. Я пересматриваю фильмы 60-х и поражаюсь: как много было хороших режиссеров и какие все разные. Но в то же время есть что-то общее у всех. Поэтому, я думаю, отец — человек из прошлого, но не в том смысле, что он устарел, что он архаичен, просто он принадлежит к тому же великому поколению, что и Климов, и Герман, и Шепитько, и Кира Муратова... Какие имена! И все они — люди из прошлого. Хотя многие из них так и остались там, а кто-то продолжает жить и сегодня.

6. В какой-то момент меня это очень волновало, потом раздражало, потом мне наскучило без конца отвечать на этот вопрос. Сейчас то, что я сын Петра Тодоровского, воспринимаю просто как некую данность. Не думаю, что мне это помогает или мешает. Это есть, и все. Конечно, отец что-то в меня вложил, в том, кем я стал, есть и его заслуга. Мне от этого никуда не деться, и ничего лучшего я себе не желаю. А что касается его фильмов, то среди них есть те, что мне близки, но и такие, которые, скажем, мне не очень хотелось бы пересматривать.

8. Я воспринимаю это буквально: «мое кино» — это мое кино, что-то, что я сам могу сделать — снять или написать, что может претендовать на мое авторство. Вообще у меня ощущение, что я своего кино еще не сделал. Я жду, когда оно вызреет, и понемножку подталкиваю этот процесс... А что касается ориентиров — когда я вижу что-то талантливое, это и становится для меня ориентиром. Не в смысле подражания или попытки быстро пристроиться в чей-то фарватер, про-

«Страна глухих», режиссер Валерий Тодоровский

сто я вижу, как много еще в кинематографе незаполненных ниш и белых пятен. Например, что сделали сейчас датчане во главе с Ларсом фон Триером? Они показали всем, насколько свободным можно быть в нашем искусстве, которое вроде бы уже превратилось в тотально расписанную индустрию. Они доказали, что можно домашней камерой снимать фильмы, которые идут в больших кинотеатрах по всему миру. Это революционно даже технологически, я уж не говорю про идеи, язык и т.п. И при этом они большие обманщики, потому что, скажем, «Семейный праздник» Томаса Винтенберга — очень традиционное кино: семейная драма, где все держится на актерах. Но из-за того что придуман определенный способ съемки, придуман стиль — все это воспринимается почти как авангардизм. Поэтому у меня нет каких-то определенных ориентиров, есть просто радость от ощущения, что еще можно в кинематографе рыть ходы в разные стороны. Хотелось бы и свой какой-то прорыть тоже. Это и будет «мое кино».

9. Я думаю, что семейственности в искусстве не существует. То есть она существует как факт жизни, но не искусства. Потому что это не тот вид деятельности, где принадлежность или непринадлежность к какой-то семье может решить твои проблемы. Например, папа — артист, дочь — артистка, но если она — плохая артистка, ничего ты с этим не сделаешь. Ее нельзя хорошо устроить, договориться, чтобы ей давали главные роли. Вот если папа, например, врач, он может свою дочь пристроить в какую-нибудь престижную клинику; она все равно не будет звездой, но будет занимать какое-то интересное место. А «в артистках» это не случится.

Петр Ефимович Тодоровский (род. 1925), *оператор, режиссер, педагог, музыкант, актер*
Родился в Кировоградской области (Украина). Окончил операторский факультет ВГИКа (1954, мастерская Б.Волчека). Участник Великой Отечественной войны. Призер международных и отечественных кинофестивалей. Лауреат премии «Золотой Овен» (1995, «За гуманизм творчества»), лауреат Государственной премии России (1996, за фильмы «Военно-полевой роман», «Анкор, еще анкор!» и «Какая чудная игра»), кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» (1996).

Избранная фильмография

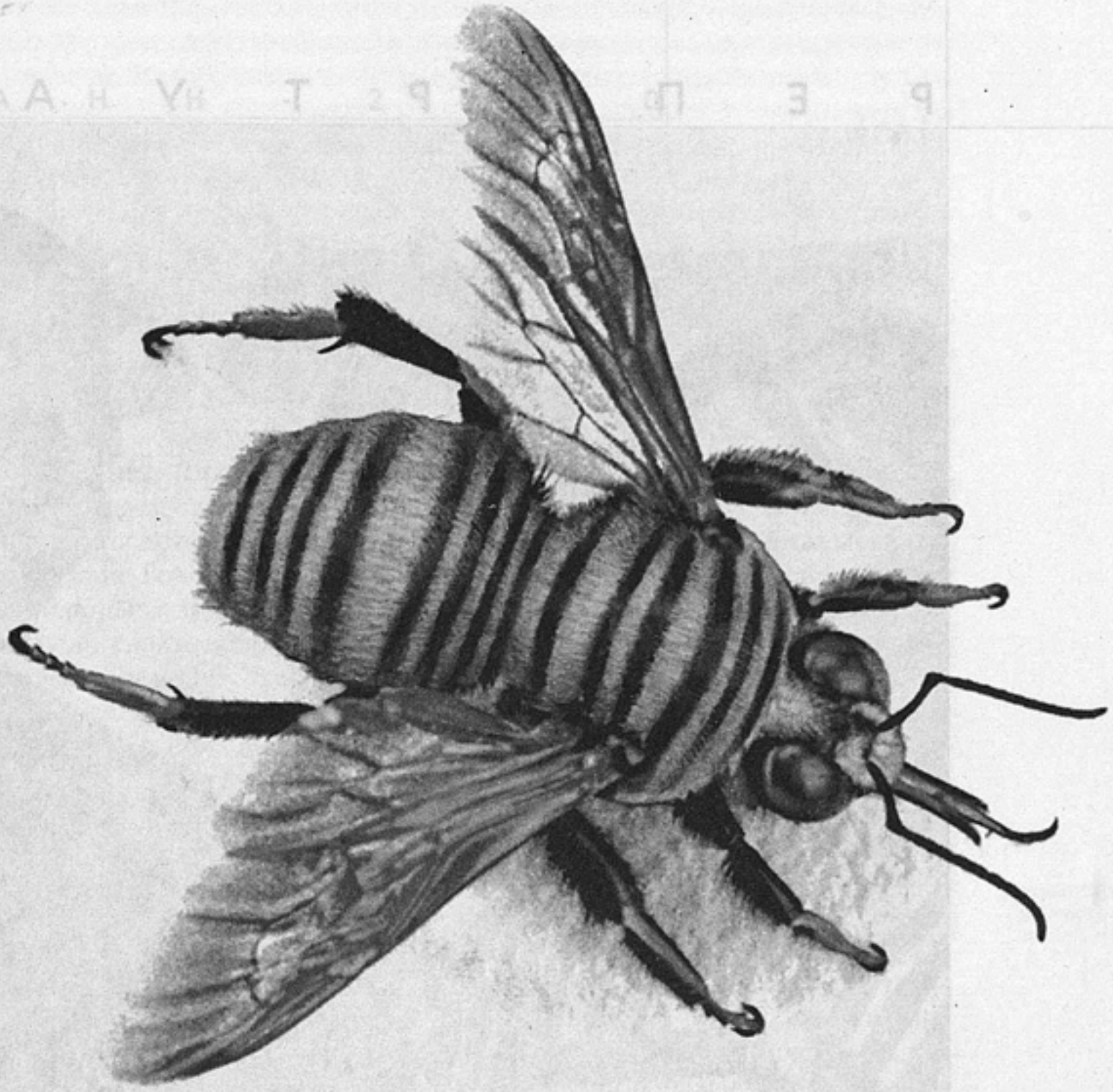
«Легенда о детской игрушке» (1955, диплом), режиссер, «Весна на Заречной улице» (1956), оператор, «Два Федора» (1958), оператор, «Жажда» (1959),оператор, «Сильнее урагана» (1960), автор музыки песен, «Над нами Южный Крест» (1965), автор музыки песен, «Верность» (1965), соавтор сценария, режиссер, «Фокусник» (1965), режиссер, «Городской романс» (1970), соавтор сценария, режиссер, «Был месяц май» (1970), актер, «Любимая женщина механика Гаврилова» (1981), режиссер, «Военно-полевой роман» (1983), автор сценария, режиссер, композитор, «По главной улице с оркестром» (1986), соавтор сценария, режиссер, композитор, «Интердевочка» (1989), режиссер, композитор, «Анкор, еще анкор!» (1992), автор сценария, режиссер, композитор, «Какая чудная игра» (1995), автор сценария, режиссер, композитор, «Ретро втроем» (1998), соавтор сценария, режиссер, композитор, «Праздник» (произв.), композитор.

Валерий Петрович Тодоровский (род. 1962), *режиссер, сценарист, продюсер*
Родился в Одессе. Окончил сценарный факультет ВГИКа (1984, мастерская К.Парамоновой и И.Кузнецова). Член правления Киностудии Горького. Призер международных и отечественных кинофестивалей.

Избранная фильмография

«Человек свиты» (1987), автор сценария, «Бич божий» (1988), соавтор сценария, «Гамбринус» (1990), автор сценария, «Катафалк» (1990), режиссер, «Любовь» (1991), автор сценария, режиссер, сопродюсер, «Циники» (1991), автор сценария, «Над темной водой» (1993), автор сценария, «Подмосковные вечера» (1994), режиссер, «Змеиный источник» (1997), сопродюсер, «Страна глухих» (1998), соавтор сценария, режиссер, «Женская собственность» (1998), монтаж, «Поклонник» (1999), сопродюсер, «Каменская» (2000, телесериал), сопродюсер, «Вместо меня» (2000), автор сценария.

Над материалами подборки работали Е.Кутловская, М.Сегида, Н.Сиривля



Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

Бьёрк, Катрин Денёв и Ларс фон Триер с призами Каннского кинофестиваля

Л.КАРАХАН

Танцующие, или Экстремальная идентификация

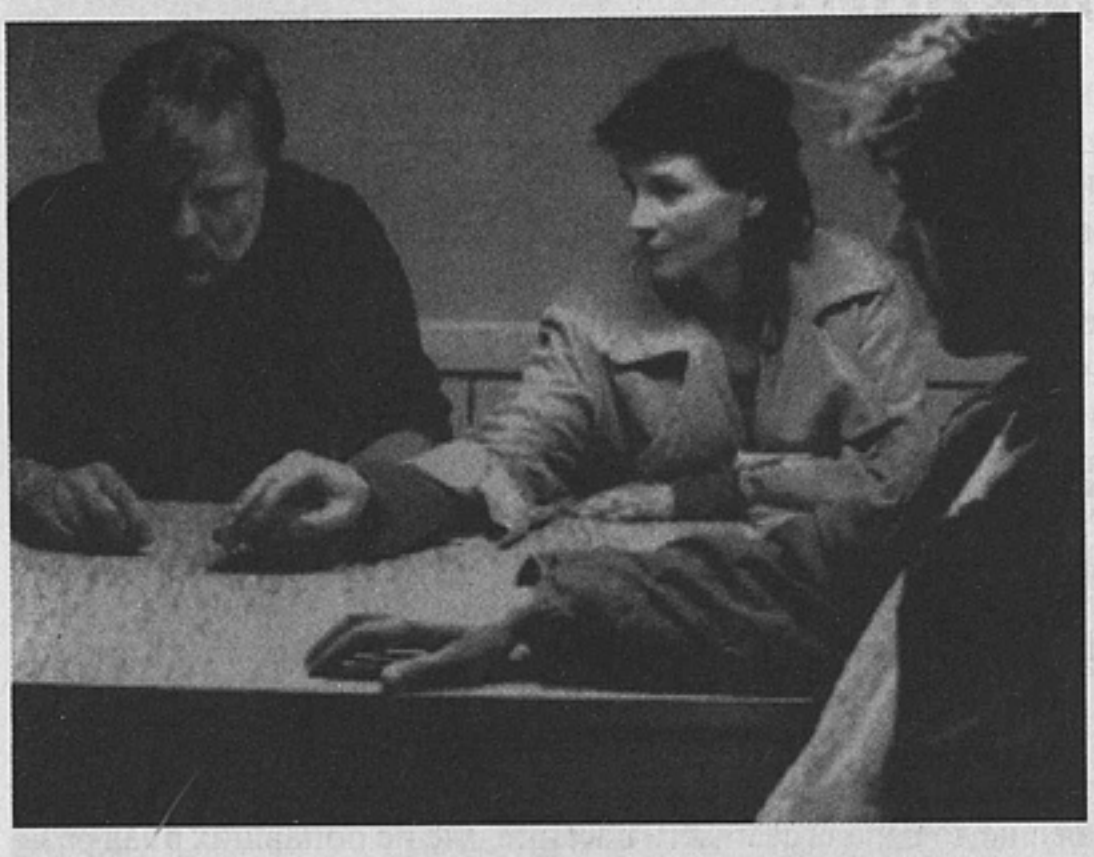
В этом году Каннский кинофестиваль обошелся без призовых скандалов. Ничего похожего на возмущение обманутого фаворита Никиты Михалкова, лишившегося в 94-м «Золотой пальмы» из-за Квентина Тарантино, или негодования киноаристократа Тео Ангелопулоса, который в 95-м прямо на сцене толкнул своего нестерпимо удачливого балканского конкурента Эмира Кустурицу. Не ставил в тупик своим непредсказуемым решением и председатель жюри, как Дэвид Кроненберг в 99-м. В общем, не было тех сложных закулисных игр, которые можно с наслаждением обсуждать — до изнеможения. Жюри под председательством Люка Бессона вынесло, кажется, самое бесспорное решение за последние лет десять-пятнадцать и сделало нечто почти разочаровывающе очевидное — вручило «Пальму» «Танцующей во тьме» Ларса фон Триера. Даже яростным противникам «неправильного» мюзикла нечего было предложить в качестве реальной альтернативы этого решения.

В победе «Танцующей» есть что-то сверхочевидное, как и в самом восприятии этой картины, которая еще до начала сеанса (и в Канне, где не попавших в зал разгоняло полицейское подразделение с ротвейлерами, и в Москве, где на единственном фестивальном показе возникла вполне опасная давка у входа в «Пушкинский») создает жесткое энергетическое напряжение. Никогда не приходилось видеть и такой непосредственной зрительской реакции: на финальной сцене не просто смущенно откашливаются и тихо всхлипывают, но по-настоящему, в голос рыдают. Какие уж тут жанровые каноны, когда уровень художественной правды этого нарочито, вопиюще условного «производственного мюзикла» достигает такой невероятной высоты, что образная стихия фильма начинает мощно выхлестывать за, казалось бы, предустановленные искусством эмоциональные пределы.

Другой вопрос, чьими стараниями вершится кинематографическое откровение? Уместно ли тут вообще говорить о стараниях, или же все дело в обретении экраном какой-то небывалой психологической достоверности и немыслимой прежде новой органики, то есть в Бьёрк? Такое ощущение, что именно Бьёрк сделала кинематограф фон Триера (а в определенном смысле и его самого) таким, каким он предстает в «Танцующей». Естественно, в истоке — потрясающая способность режиссера угадывать и пластически чувствовать время в его самых глубинных, насущных течениях. Как бы иначе он «легкомысленно» (если верить словам самого фон Триера) и почти вслепую (это важный парафраз главной темы «Танцующей») взял на труднейшую роль в музыкальной картине эстрадную звезду, которую «никогда раньше вживую не слышал, видел только несколько ее клипов и подумал: «М-м-м, какая милая музыка. Ее можно использовать в моем фильме»[1]. И, конечно же, он, фон Триер, соорудил абсолют-

[1] Здесь и далее цит. по материалам каннских пресс-конференций, запись которых любезно предоставили телепрограмма «Кинескоп» (П.Шепотинник, А.Колодижнер и Б.Чертков) и радиостанция «Эхо Москвы» (А.Долин). Перевод записей пресс-конференций А.Брагинского и Н.Рощаховской.

но убийственный, жанровый (квазижанровый) барьер, словно для того, чтобы тем яснее указать на реальную высоту художественного прыжка. Однако как кинематографический мыслитель (может быть, самый острый и интересный сегодня) фон Триер на этот раз, если сравнивать «Танцующую» с фильмами «Рассекая волны» и «Идиоты», идеологически не владеет своей картиной до самого ее конца. В кульминационной сцене, где жертвенная Сельма убивает полицейского, укравшего деньги, которые героиня скопила на операцию для сына, фон Триер достигает своего традиционного провокативного пика[2], но действие как бы раздваивается изнутри, ибо Бьёрк с простодушной легкостью выходит из-под власти парадоксального нравственного максимализма фон Триера и внутренне не приемлет предначертанное ее героине испытание убийством. Фактически ее Сельма проходит сквозь убийство полицейского, так и не взяв грех на душу, что неизбежно нарушает главный, концептуальный ход фон Триера: утверждение человеческого подвига, самоотверженности, святости, наконец,



«Код неизвестен», режиссер Михаэль Ханеке

именно на краю бездны, ценой *пре*ступления — если любовь к мужу, то через полное бесчестие («Рассекая волны»), если любовь к сыну, то вплоть до убийства всякого, кто встанет на пути. Неуправляемая в жизни (фон Триер признался, что в разгар съемок певица вдруг надолго исчезла в неизвестном направлении), Бьёрк и в фильме разворачивается по-своему: акцентирует не надрыв и исступление любви, а как раз заданную изначально цельность и чистую нравственную устремленность героини. Ее цель — спасти сына от наследственной слепоты. Но Бьёрк словно обходит подстроенное сюжетом испытание на беспредельность, слепоту страсти и ведет роль к беспримесному, не отягощенному внутренним изломом, личной виной самопожертвованию. Самое поразительное, что и фон Триер следует за Бьёрк, ее бесхитростной прямотой, ее жестом, исключающим какие-либо ухищрения и эксперименты. Есть даже увлеченность, художническое бескорыстие в режиссерской поддержке фон Триером непокорной ему исполнительницы.

В актуальности и значительности экранного послания не уступал «Танцующей», пожалуй, лишь фильм Михаэля Ханеке «Код неизвестен». Как и всегда в лучших фильмах этого режиссера, содержание почти сразу уходит на глубину, превращая объективистски, но отнюдь не бесстрастно воссозданную современную реальность в развернутую метафору. Не случайно на своей пресс-конференции в ответах на вопросы типа «про что кино?» он так упорно отбивался от необходимости выделить какую-то одну из точно схваченных социальных проблем: «Более того, я думаю, что «Код неизвестен» гораздо сильнее, чем другие мои фильмы, сопротивляется этому процессу и его гораздо

[2] Удивительно значимым в триеровском контексте оказывается апокриф о Достоевском, который якобы говорил: «Бога нет!» — чтобы посмотреть, как Бог за это накажет.

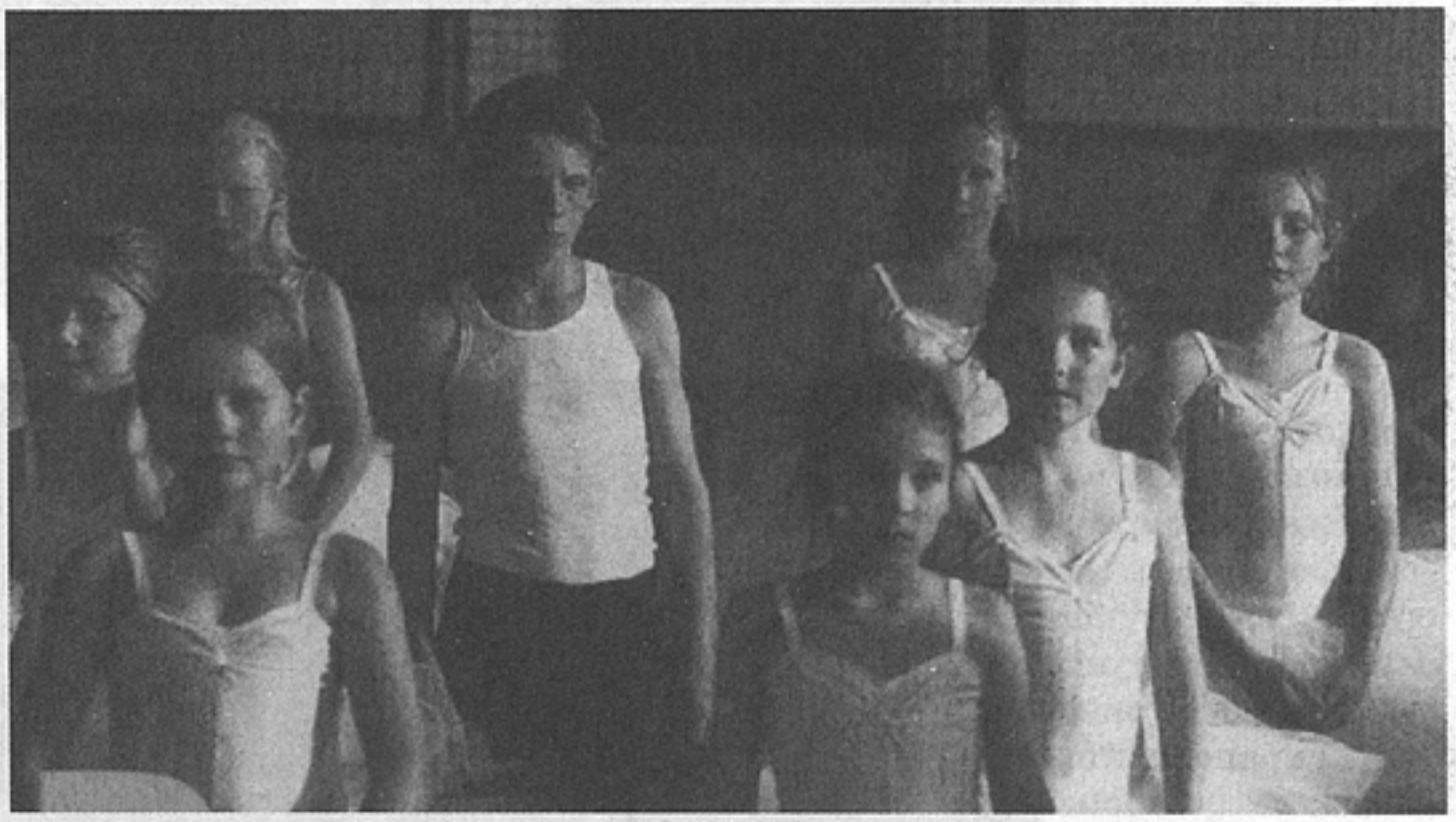
труднее свести к одной конкретной теме. Ограничивая фильм его наиболее очевидными идеями — вавилонское смешение языков, невозможность общения, равнодушие потребительского общества, ксенофобия и т.д., — мы не избежим сплошных банальностей». В этих словах Ханеке, как и в названии фильма, нет лукавства, игры. Многофигурная панорама современной драматичной европейской жизни не ведет к какой-либо заранее определенной автором разгадке ситуации, необходимому для ее расшифровки коду. В том-то и дело, что главный код, сокрытый гораздо глубже, чем все конкретные проблемы, переживаемые героями, автору действительно неизвестен. И подлинный драматизм картины заключается в добросовестном и благородном предстоянии Ханеке, по сути, той же самой неизвестности, тяжести пустого неба, которая побуждает неуравновешенного фон Триера прибегать к выдающимся кинематографическим провокациям — актам отчаяния. И Ханеке, и фон Триер, каждый по-своему, подводят нас вплотную к тому тайнику, в котором сокрыта истина, и, каждый по-своему, переживают, отыгрывают эту сокрытость, потерю ключа.

Расхождения — стилистические. У Ханеке — отстраненно-аналитическая трансевропейская киноэстетика, которую в конце 80-х — начале 90-х с блеском предъявил миру Кшиштоф Кесьлёвский и которая, как показывает фильм «Код неизвестен», по сей день не оскудела и остается художественно плодотворной. У фон Триера совсем иной, обескураживающий, опрокидывающий способ прямого, непосредственного включения зрителя в очень конкретную частную драму, которая исподволь вовлекает в глобальную. Именно ясное ощущение глобального контекста снимает все претензии к недостаточно для современного киноязыка точно и подробно воссозданному историческому — дело происходит сорок лет назад — и географическому — дело происходит в Америке — фону. То, что фильм снят в Швеции, а не в Америке (фон Триер, как известно, не летает на самолетах), практически не мешает восприятию картины. Та резкая, стремительная идентификация с экраном, которую диктуют фон Триер и Бьёрк, похожа на интенсивную терапию, когда уже нет времени задумываться о мелочах и деталях, когда вдумчивое и неспешное позиционирование симптомов может даже раздражать. Экстремальное, отчаянное, слегка безумное действие, неотвратимо вовлекающее в свой оборот, — вот что истинно необходимо.

«О, брат, где искусство твое?», режиссер Джоэл Коэн

Именно за «интенсивку» фон Триера Канн и проголосовал в этом году. И — как неизбежное следствие — не удостоил очевидное художественное достижение Ханеке даже специальным упоминанием. Когда Канн не играет в большие или маленькие, местные политические игры, а берется всерьез намечать кинотенденции, он делает это чрезвычайно жестко и подчас безжалостно, как, например, возвысив некогда «Криминальное чтиво». И сколько бы ни было сказано после нынешнего Канна, в общем-то, справедливых слов о геополитике — что на этот раз к борьбе с Голливудом Европа активно привлекла Азию, —

главная каннская игра в «горячо-холодно» шла все-таки на другом, не географическом, а эмоциональном градусе. Горячо было всякое нравственное движение, которое заставляло буквально проваливаться в экранную реальность. Даже если действие не было впрямую связано с сиюминутными интересами зрительного зала, как, скажем, в китайской исторической драме «Дьяволы на пороге»[3] режиссера Цзяна Вэня, или же с устойчивыми стереотипами современного западного восприятия, как в почти четырехчасовой медитативной японской «Эврике» (приз ФИПРЕССИ) режиссера Синджи Аоямы о людях, переживших террористический захват. Именно идентификационная стихия увлекала и в гротесковой «Свадьбе» Павла Лунгина, ибо западным зрителям было решительно наплевать на соотношение достоверности и жанровой условности, которое тревожило отечественных ревнителей правды жизни. И, наоборот, холодом веяло от всего, что не сулило интенсивной и безоговорочной сопричастности действию, что предполагало удовольствие от эстетической дистанции, будь то изысканная и очень точно передающая атмосферу времени (начало 60-х) любовная история Вонга Карвая «Настроение любви» или же, как всегда, виртуозно приготовленный жанровый винегрет братьев Коэн «О, брат, где искусство твое?». Братья по привычке пытались вести публику на длинном поводке своих литературно-кинематографических ассоциаций («Вы правы, — подкалывал журналистов на пресс-конференции Джоэл Коэн, — некоторые моменты в фильме схожи с моментами других, уже снятых ранее картин... Иногда аналогия с другими фильмами приходит сознательно. Иногда это происходит совершенно неосознанно... Вообще вы смотрите намного больше фильмов, чем мы... Порой вам проще найти аналогию нашим фильмам... Некоторые моменты, возможно, были взяты из тех фильмов, которые мы никогда и не видели. Но если задумать-



«Танцор», режиссер Стивен Делдри

ся, точно так же образы могли быть позаимствованы и из других фильмов» и т.д.), но на этот раз публика явно не включилась в цитатно-жанровую игру.

Сюжет экстремальной идентификации, которую Канн-2000 проявил как новое слово, вполне мог бы стать и очередной фестивальной фантазией, критическим миражем. Мало ли какой концепт соорудишь под впечатлением каннских киноткровений. Но Канн есть Канн: ничего случайного, что бы прямо на глазах не превращалось в закономерное.

Ближе к середине фестиваля, но уже после фон Триера, в параллельной каннской программе «Двухнедельник режиссеров» был показан дебютный фильм английского театрального режиссера Стивена Делдри «Танцор». Сенсацию сделал первый же просмотр, на который я не попал, но видел гигантскую, даже по каннским меркам, очередь у входа в просмотровый зал. (Информация

[3] Рецензию на этот фильм, получивший Гран-при фестиваля и показанный потом на ММКФ, читайте в одном из ближайших номеров.

для знатоков: очередь протянулась от отеля «Хилтон» через Круазетт аж к самой набережной.) Откуда только в Канне всегда все известно заранее? Посмотреть фильм мне удалось лишь в последний день, но ощущение, испытанное во время просмотра, было как нельзя более подходящим именно для итога, для точки над i.

На экране прекрасно драматургически выстроенная, но очень простая, непритязательная история про мальчика из шахтерской семьи. (Мать умерла, бабушка парализована, а работающие на шахте отец и старший брат думают в основном о забастовках и хлебе насущном.) Вместе того чтобы заниматься боксом, как хочет отец, мальчик по какому-то наитию, подчас мучительному для него самого, начинает тайно ходить на занятия в балетный кружок. Неловкий, угловатый, он как черная ворона в своих черных семейных трусах среди одетых в белые балетные пачки девочек-лебедей.

Но абсолютно не приспособленный для классического балета ни по происхождению, ни по какой-то раскидисто несобранной лягушачьей пластике герой, преодолевая эти и множество других препятствий, в финале становится звездой балета.

Вроде нечего и сравнивать с картиной фон Триера. Достаточно традиционная для английского социального кино драма, к тому же слегка слащавый финал. Но опять на удивление, как и в «Танцующей во тьме», фантастическая, мгновенная, глубокая, почти физически ощутимая идентификация с героем — никакой дистанции.

И опять танец — как опознавательный знак этой идентификации.

«Танцующая» и «Танцор» — очевидно, есть что-то в этом почти случайном сходстве названий. Как говорят англичане, не так ли? Есть что-то общее и в самих танцующих героях, в том, *как* они танцуют, создавая ощущение эстетически завершенной пластичной формы помимо всякой хореографической заданности. (Не потому ли «пришитый» к «Танцору» финальный балетный триумф героя выглядит так искусственно, а поставленные кордебалетные номера в «Танцующей» столь резко оттеняют спонтанную и непредсказуемую индивидуальность движений Сельмы.) Танцующая Бьёрк и танцующий Джилем Белл (исполнитель главной роли в фильме Стивена Делдри) поражают не мастерством, но возможностью перехода всякого их жеста в пластическое целое. Именно поэтому их танцы начисто лишены обычной для хореографии в кино отстранняющей условности и являются, наоборот, прямым, непосредственным выражением внутренних нравственных движений. По сути, соприкасаешься с открытой, объявляющей себя в пластических экранных образах душевной силой, и этот контакт требует действительно небывалой отдачи.

Этот контакт обязывает. Обязывает и зрителя — после того как кончается сеанс, обязывает и создателей — после того как заканчивается работа над фильмом. Но не так-то просто выдержать это обязательство. Фон Триер, к примеру, неоднократно говорил в Канне о том, что после «Танцующей» он должен передохнуть и надолго отойти от кино. Известно, что в его ближайших планах работа над оригинальной концепцией триллер-аттракционов для всемирно известного парка развлечений «Тиволи» в Копенгагене.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Без катарсиса

«Танцующая во тьме»
(«Танцующая в темноте», Dancer in the Dark)
Автор сценария и режиссер **Ларс фон Триер**
Оператор **Робби Мюллер**
Художник **Карл Джулиоссон**
Композитор **Бьёрк**
В ролях: **Бьёрк, Катрин Денёв, Дэйвид Морс, Питер Стормар**
Zentropa Entertainment
Дания
2000

Ажиотаж вокруг «Танцующей во тьме» фон Триера долго и целенаправленно нагнетался. Сюжет фильма держался в секрете, и даже после каннской премьеры режиссер письменно умолял журналистов не разглашать в своих статьях главный сюжетный ход. И, разумеется, финал.

Тем не менее можно, не навредив картине, сказать как минимум следующее. Действие ее происходит в окрестностях Вашингтона в 60-е годы, герои — рабочие завода металлических изделий, а главная из них, Сельма, родом из Чехословакии. У матери-одиночки и ее очкарика-сына наследственная болезнь глаз. Сельма слепнет, зато у нее невероятный музыкальный слух и она представляет себя героиней голливудского мюзикла.

Ни один любимый фильм (и прежде всего «Звуки музыки») героиня фон Триера так и не может досмотреть до конца, поскольку ее душа начинает петь и вместе с телом воспаряет над реальностью. Когда сосед-полицейский крадет у Сельмы деньги, скопленные на операцию сыну, она вынуждена пожертвовать ради него своей жизнью: ей приходится взять на душу тяжкий грех и совершить убийство.

Эта история малоправдоподобна по деталям и в то же время с потрясающей простотой и конкретностью выражает дух Америки, в которой фон Триер видит пуританскую тупость и систему ложного правосудия. Но прежде всего — это плевок в сторону Голливуда, которому по внешней видимости фон Триер делает реверанс. Ведь, как замечает адвокат на суде, Сельма — эмигрантка из Восточной Европы — «предпочла Голливуд Владивостоку». И тем не менее фон Триер производит радикальную деконструкцию замшелого в своем жанровом консерватизме голливудского мюзикла.

Поэтому он снимает песенно-танцевальные сцены на заводе в позднесоциалистической эстетике (памятной по чешскому мюзиклу «Старики

на уборке хмеля»). Поэтому он приглашает на главную роль Бьёрк — исландскую антизвезду, которая не играет, а на одном дыхании проживает роль Сельмы. А на помощь ей призывает Катрин Денёв — посланнницу европейского мюзикла, в 60-е годы солировавшую в «Шербурских зонтиках» и «Девушках из Рошфора».

Получается удивительный эффект, многократно умноженный холодным хайтековским драйвом. Это радикальная трагедия без катарсиса. Это история современной святой убийцы — история, не рассказанная, а спетая и станцованная. Даже после убийства героиня смывает с лица павшего полицейского кровь и начинает самозабвенно петь и танцевать. (В этот момент мой коллега, аккредитованный на Каннском фестивале и сидевший рядом в кинозале, прошептал: «Из-за этого ему не дадут «Пальмовую ветвь». Он ошибся.)

Фильм выпивает из зрителя энергию и у многих, начиная с влиятельной газеты «Вэрайети», вызывает страшное раздражение издевательством над хорошим кинематографическим тоном. Он возмущает поклонников рутинного мюзикла тем, как предательски лихо фон Триер расправляется с жанром. Он смущает сторонников ползучего реализма тем, что режиссер оценивает человеческую жизнь в ничтожную сумму две тысячи долларов, не хватившую на оплату услуг адвоката («Ах, а я не поняла, что дело происходит сорок лет назад, тогда это, конечно, были другие деньги», — воскликнула одна из самых дотошных голливудских журналисток).

На каннскую пресс-конференцию фон Триер пришел без Бьёрк, с которой изрядно намучился за время работы. Он добивался контракта с ней целых два года, хотя песен ее не знал и, как сам утверждает, слушал из «современных ансамблей» только «АББА». Известная своими эскападами певица исчезала в разгар съемок и через несколько дней обнаруживалась где-то за тысячи километров, на другом конце света. Когда ей говорили, что придется платить миллионные неустойки, отвечала: плевать. Фон Триер, известный не меньшими чудачествами, столкнулся с еще более экстравагантной натурой, рядом с которой сам стал смотреться едва ли не правильным буржуа.

В этом плодотворном столкновении двух экстремальных индивидуальностей — источник невероятной художественной энергии фильма. Который завершает — и выводит на новый эмоциональный градус — трилогию Ларса фон Триера «Золотое сердце», начатую картиной «Рассекая волны» и продолженнную «Идиотами». В каждой выведен образ современной «святой грешницы». Если «Танцующая во тьме» — фильм о правосудии и убийстве, то «Рассекая волны» — притча о религии и сексе. Ее героиня отдается каждому встречному, включая отпетых подонков и садистов. Но ее цель благая. Только войдя в образ падшей женщины, она может поддерживать жизнь в теле своего мужа-инвалида. Это не цель, оправдывающая средства, не борьба хорошего с лучшим, а поединок плохого с худшим. Один из смыслов фильма состоит в том, что любовь без секса — такая же пошлость, как секс без любви.

«Рассекая волны» сразу и бесповоротно был признан шедевром, а фон Триер — новым Дрейером. Сходство не отменяет коренного отличия: фон Триера вряд ли назовешь программно религиозным художником. Католик по вероисповеданию, он в начале своей «не слишком долгой религиозной карьеры» предпочитал философию, которая может быть сформулирована словами «зло существует». В «Рассекая волны» эту точку зрения представляют религиозные фундаменталисты из шотландской общины: за ними стоит традиция воинствующего христианства, крестовых походов и инквизиций. Бесс же олицетворяет простую, детскую, почти языческую веру в Бога — и фон Триер оказывается на ее стороне.

Теперь для режиссера важно, что «добро существует», а «детская» вера Бесс трактуется как более зрелая. С помощью религии добра наразрешимые проблемы могут быть разрешены как по мановению волшебной палочки. Режиссер признается, что причиной такого внутреннего поворота стали для него не только возраст, жизненный опыт, но, прежде всего, его дети. «Имея детей, ты приговорен к добру. И в то же время ради детей ты готов на все, даже на убийство, — говорит фон Триер. — Любовь между детьми и их родителями в миллион раз сильнее любви взрослых». Возможно, поэтому и в «Идиотах», и в «Танцующей» речь идет уже не о сексе, а о жертвенной любви к детям. В этой любви тоже может быть довесок пошлости, но фон Триер пока закрывает на это глаза.

«Рассекая волны» и «Танцующая во тьме» (между которыми разместилась недолгая, но громкая всемирная история «Догмы») — это высокие мелодрамы на грани кича, где, кажется, бесконтрольно отпущены вожжи эмоций. Но это только кажется. Рвущие душу страсти моментально показались бы неуместно чрезмерными, если бы не были уравновешены рафинированным самоироничным стилем, который, по словам режиссера, должен послужить «извинением слезам» и позволить даже самым отъявленным интеллектуалам переживать и плакать.

Этот сложнейший современный стиль фон Триер синтезирует из нескольких компонентов. Во-первых, оператор Робби Мюллер (работавший с Вендерсом и Джармушем) имитирует технологию телерепортажа, однако переводит ее в регистр большого широкоэкранного кинематографа. Во-вторых, фон Триер, как и прежде, экспериментирует с цветом, но добивается совсем новых гиперреальных эффектов (не чураясь и компьютерных).

Своей трилогией Ларс фон Триер сделал настоящий творческий рывок в завтрашний кинематограф. Он предложил свежую и оригинальную концепцию кинематографа, которая, быть может, впервые после Феллини соединяет духовную проблематику с кичевой эстетикой. В то время как традиционно католические режиссеры пребывают в кризисе, фон Триер подходит к стихии божественного с совершенно другого конца. Не религия служит у него материалом для кино, а само кино оказывается чем-то вроде религиозного ритуала, хотя и за вычетом одного из компонентов религии, а именно: религиозной морали.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Бедных не жалко

«Код неизвестен»
(Code inconnu)
Автор сценария и режиссер **Михаэль Ханеке**
Оператор **Юрген Юргес**
Художник **Монуэль де Шевиньи**
Композитор **Гонкальвес**
В ролях: **Жюльетт Бинош, Тьерри Нойвич, Сен Бербишлер, Она Лу Венке**
MK2 Productions
Франция
2000

Михаэль Ханеке снимал «Код неизвестен» в Париже, ощущая себя в роли политического эмигранта. Эмигранта, так сказать, превентивного, поскольку праворадикальное правительство Хайдера в Австрии не успело сделать ни одного жеста, который мог бы восприниматься как авторитарный. Могло показаться, что Ханеке дует на воду. Но в его «бегстве» из Австрии был серьезный культурологический подтекст. Виднейшие австрийские художники XX века едва ли не бравируют отвращением к своей родине, филистерской, католической, кичевой и запятнавшей себя нацистским угаром, в котором, в отличие от Германии, никто не покаялся: Австрия успела притвориться жертвой нацизма, а не его сообщницей.

Впрочем, Ханеке полагает, что этот декаданс «возник задолго до второй мировой войны и нацистов. Отнюдь не сегодня Австрия стала европейским чемпионом по числу самоубийств». «Я полагаю, что суть проблемы в том, что наш народ стар, потаскан и устал от самого себя», —

говорит он. Покинув проклятую Австрию, Ханеке сумел, оставаясь самим собой, снять действительно французский, вернее, парижский фильм, безошибочно уловив атмосферу, нерв этого Вавилона и его специфической культуры. Само название, кстати, по словам Ханеке, рождено той фрустрацией, которую он испытал в Париже от невероятного количества кодов (на дверях, телефонных карточках, факсах в учреждениях и т.п.): их необходимо знать и помнить постоянно, что создает ощущение готовой в любой момент захлопнуться ловушки. Но «французскость» фильма определяется прежде всего тем, что практически все его герои (редко и случайно пересекающиеся друг с другом) — изгои постиндустриального общества. Малиец, судя по всему, незаконный иммигрант, музыкант Амаду; румынская попрошайка Мария, разделенная со своей семьей и маниакально, после очередной высылки, вновь стремящаяся во Францию; юноша, бежавший в Париж от идиотизма отцовской фермы. Даже благополучные персонажи живут в состоянии постоянной фрустрации. Фотокорреспондент Жорж пропадает на фронтах Афганистана (где его берут в заложники) и Косова, пока его подруга актриса Анн теряет в Париже грань между страхом, который она должна имитировать на съемочной площадке, и страхом реальным. Не зря Анн играет Жюльетт Бинош. Трудно найти другую французскую актрису, на головы героинь которой свалилось бы столько несчастий, сколько выпало ее персонажам в фильмах Кесьлёвского, Каракса, Кауфмана, Маля.

Фильм с таким количеством разноязыких, но равно несчастных, живущих с ощущением ежедневного унижения, а то и просто нищих героев мог появиться только во Франции. Одним из самых модных дискурсов в последние годы, благодаря исследованиям Бурдье, стал «дискурс нищеты». Кто-то из интеллектуалов, принявших его близко к сердцу, действительно стал «милитантом» борьбы, скажем, за права «нелегалов», но большинство, как водится в Париже, просто включили его в круг модных светских тем. Президент и премьер-министр обязаны в каждом программном выступлении упоминать проблему «exclusion», то есть «исключения» из общества целых социальных групп. Причем чем дальше жертва, тем проще ей сочувствовать. Я уже писал в «Искусстве кино», как в дни косовского кризиса журнал «Марианн» иронизировал над парижанами, собирающими в супермаркетах стандартные посылки для беженцев, не замечая в то же время бомжей, ночующих под их окнами. Но Ханеке, как опытный и невозмутимый провокатор, покушается на эту святая святых интеллектуальной моды. В «Забавных играх» он точно так же опровергал одну за другой интерпретации, которые традиционно получает немотивированное насилие и которые неминуемо грозили бы и его собственному фильму. Эти интерпретации подбрасывали жертвам их мучители. И жертва была готова с каждой из них — будь то пресыщенность в духе Алекса из «Заводного апельсина» или сексуальное насилие со стороны родителей — чуть ли не с благодарностью согласиться. Так же и в своем парижском фильме Ханеке задается вопросами не столько о реальности нищеты в жизни, сколько о ее реальности на экране, лишая критиков возможности легкой интерпретации.

Транслятор военных несчастий оказывается совершенно бесчувствен в нормальной жизни: непрекращающиеся крики ребенка из соседней квартиры — это его не касается. Солидарность отверженных — миф. Их отношения между собой ничуть не холоднее и не теплее, чем между «привилегированными» героями. Ни один кадр фильма, ни одна реплика не склоняют зрителей к жалости, сочувствию, гражданскому пафосу. Бедные не заслуживают добрых чувств, как не заслуживают их и богатые. Никто не в состоянии никому помочь, впрочем, никто в помощи и не нуждается. Спасти или погубить нельзя никого. Все люди безнадежно разделены, как разделены затемнениями эпизоды фильма. Такова мораль, которую, судя по всему, исповедует режиссер.

Впрочем, на фоне изобилия добрых чувств в эпоху политкорректности такой цинизм (или такое здравомыслие) смотрится отрадным исключением. Недаром никто из французских комментаторов не говорил о философии фильма, ограничиваясь констатацией неизменности стиля Ханеке и перечисления несчастий его героев. Покуситься на святость жалости — такое во Франции недопустимо, проще не заметить сути фильма.

Ханеке приучил зрителей к своему особому методу сюжетосложения. Накапливаются невинные эпизоды, реконструированные с ледяной отстраняющей

точностью повседневные жесты и реплики, за которыми следует взрыв столь же ледяного, немотивированного, но буквально на наших глазах накопленного насилия. Принято говорить, особенно после «Забавных игр», что Ханеке шокирует. Но в его французском фильме взрыва не происходит, и шокирует именно его отсутствие, как порой оглушает тишина. Ханеке словно бросает в первом, виртуозно снятом одним планом эпизоде кость тем, кто ожидает известного, предвкушает физическую жестокость. Уличная сценка вовлекает в свою воронку все большее количество персонажей. Сбежавший из дому фермерский паренек просит у торопящейся на съемки Анн, героини Бинош, ключи от ее квартиры. Они мало знакомы, он — непредвиденное и нежелательное осложнение в ее жизни, с которым она готова смириться на одну ночь. Она дает ему это понять, но, чтобы смягчить свою резкость, покупает ему в булочной бриош, обертку от которого он в сердцах кидает на колени Марии, сидящей тут же с протянутой рукой. За оскорбленную женщину вступается Амаду, рукопашная, возвращается Анн, «приходит лесник и всех прогоняет» — то есть полиция забирает всех в участок. Вот и всё.

Эта уличная пустяковина — единственный эпизод, в котором напряжение прорывается в физической форме, помещенный к тому же в самое начало фильма. В принципе, встреча с полицией не сулит никому (кроме Анн) ничего хорошего: Марию и Амаду могут выслать. Но и это не станет для них трагедией. Вышлют — вернемся, и все пойдет по-прежнему.

Больше здесь никто никого не ударит, не оскорбит, не испугает, во всяком случае, в «реальном» измерении фильма Ханеке, а не в фильме, где играет Анн. Именно поэтому режиссер включает в фильм такой, казалось бы, совершенно бессмысленный эпизод, как визит Амаду с девушкой в недешевый ресторан. Зритель уверен, что малийцу придется пережить очередное унижение, столкнуться с «обыкновенным расизмом» служащих или посетителей ресторана. Отнюдь нет — все милы и приветливы, а Амаду ведет себя, как заправский Казанова, умело наигрывая свою очаровательную «наивность». Матье Касовиц в «Ненависти» сравнивал современное общество с человеком, падающим с сотого этажа и уверенного, когда пролетает пятидесятый, что «пока все в порядке». Но пылкий Касовиц уверен в неизбежности удара о землю, Ханеке — в бесконечности полета.

Ханеке рационален порой до такой степени (политически некорректно, но, очевидно, справедливо было бы сказать: «по-немецки»), что его фильмы местами напоминают даже не плакат, а какую-то служебную инструкцию в виде красочных картинок. Ей подошло бы затертое название «Спасение утопающих — дело рук самих утопающих». Но эта инструктивно-плакатная сторона его творчества не раздражает — она совершенно органична и, возможно, восходит к традиции Брехта и Фасбиндера. Такая прямолинейная, но необходимая сцена есть и в «Коде». Анн с молодым человеком плещутся в бассейне и только в последнюю минуту замечают, что оставленный без присмотра ребенок уже висит на головокружительной высоте на перилах балкона. Признаюсь, что меня просто передернуло: неужели Ханеке будет столь груб, что прочтет нам лекцию о всеобщем преступном равнодушии. Это слишком походило бы на сюжет о тонущем ребенке, который пионер кинематографа комментировал в фильме «Гори, гори, моя звезда» в зависимости от того, какая власть в городе. Дескать, достукались. Сразу же вспомнились и «Карманные деньги» Франсуа Трюффо, где малыш-таки падал с балкона на глазах у родителей, вставал, невредимый, на ноги и лепетал: «Грегори сделал «бум».

Но Ханеке оказывается еще более прямолинейным, еще более милосердным и одновременно жестоким, чем Трюффо. Хлопушка. Съемки закончены. Анн снималась в фильме. Мораль «бьет ниже пояса» не реальность, а ее подача в культуре. Анн впадает в неподдельный ужас, когда должна сыграть девушку, запертую каким-то маньяком в ловушке. Я режиссер, словно говорит Ханеке, следовательно, я лгун, не верьте мне никогда. И чем скрупулезнее он в реконструкции повседневности, тем упорнее опровергает общее место о кинематографе, как «правде 24 кадра в секунду». Можно даже сказать, что сын странной австрийской культуры предлагает «третий путь» современного кинематографа, равно далекий и от фабричного производства грез, и от «нововолнового» идеализма.

ПЕТР ШЕПОТИННИК

О людях и мышах

После головокружительного европейского успеха дилогии «Сью» и «Фиона» израильский режиссер Амос Коллек, обосновавшийся в Нью-Йорке, решил сделать шаг в сторону от социальной трагедии к социальной сказке. Успех тех двух фильмов был абсолютным, Коллек удивительно точно, как настраивают музыкальный инструмент, «подстроил» в контрапункте угрюмо многоголосый дремучий Нью-Йорк и пронзительно женственные сольные интонации актрисы Анны Томсон — ее Сью и Фиона отчаянно сопротивлялись хаотическим, не знающим пощады урбанистическим аккордам, они, доверившись Нью-Йорку, беспечно, с рассеянной улыбкой на устах попадали в его соблазнительные омуты и, не имея возможности противопоставить всей этой громаде ничего, кроме хрупкой, надломленной женственности и двух, максимум трех десятидолларовых купюр, погибали.

Если, к примеру, говорить о «Сью», то поистине редко можно увидеть фильм, в котором не слишком мудреный сюжет медленного умирания абсолютно не приспособленного ни к жизни, ни к любви человека вот так, по воле автора, произрастал бы из психофизики актрисы. Он словно учитывал прихотливость весьма противоречивой натуры Анны Томсон, следил за каждым ее неуверенным шагом по жизни, восторгался ее странной, обреченной на уничтожение красотой, в которой сочетались вызывающая, почти площадная, подчеркнутая эротичность и детское безоговорочное приятие любых жизненных обстоятельств.

Похоже, свой новый фильм «Дешевая еда, доступные женщины» Коллек начинает с эпитафии тем двум картинам, прославившим и его, и Анну Томсон на весь свет. Теперь уже, кажется, никто не путает ее с Эммой Томпсон, несмотря на то что на раскрутку Эммы, благодаря ее участию в

«Дешевая еда, доступные женщины»
(Fast Food Fast Women)
Автор сценария и режиссер **Амос Коллек**
Оператор **Жан-Марк Фабр**
Художник **Стейси Тэннер**
Композитор **Дэвид Карбонара**
В ролях: **Анна Томсон, Джейми Хэррис, Луис Лэссер, Роберт Модика**
Lumen Films, Pandora Films, Paradis Films
США
2000

многочисленных голливудских блокбастерах, потрачено куда больше средств. А эпитафия эта иронического свойства — официантка Белла (Анна Томсон), знающая наизусть не только своих посетителей, но и особенности пищеварения каждого из них не хуже их самих, в преддверии своего тридцатипятилетия выходит на улицу и аккуратно располагается посреди автострады, видимо, желая расстаться с жизнью. Этот ее, в сущности, анекдотический жест, обрывающийся многочисленными шоферскими fuck you, сразу оркеструет картину под нечто если и серьезное (и даже печальное), то, во всяком случае, уж точно не мрачное.

Остроумная увертюра к фильму нас не обманывает. Коллек, по-видимому, перестал чувствовать себя в Нью-Йорке потерянной, загнанной личностью и передоверил свои ощущения Анне Томсон, которая к тому же теперь уже солирует в фильме не так откровенно, хотя играет, как и в предыдущих картинах (как и, кстати, в фильме заметившего ее Франсуа Озона «Капли воды на раскаленных камнях»), блистательно. Может быть, подспудный драматизм ее одинокого существования не выглядит таким надрывным как раз в силу того, что ее Белла всегда в компании. Она окружена разновозрастными посетителями, она ловит на себе по десятку раз в день алчущие взгляды не имеющих ничего против мужчин (с некоторыми из них и она время от времени тоже не имеет ничего против). Она присоседилась с какого-то бока к этому гудящему и, в сущности, равнодушному мегаполису, стала его ячейкой, голосом и портретирует его в таком качестве с гораздо большей выразительностью, нежели многочисленные голливудские мегафильмы, в которых, как правило, этот город снят с вертолета. Анна и ее Белла — это крупный план Нью-Йорка.

Тут ловишь себя на мысли о какой-то обезоруживающей простоте фильма Амоса Коллека. Кажется, ну что тут, в сущности, анализировать? Этот город уже не раз представал перед нами и в своем более трагическом обличье — у того же Коллека, и в обличье интеллектуально-парадоксальном — у Вуди Аллена, и в гламурном «техниколорном» виде в многочисленных строгих мелодрамах эпохи маккартизма с героинями в костюмах от Эдит Хед. Тут же, кстати говоря, примерно в то же время, когда снималась «Дешевая еда», поблизости пробегали предназначенные на списание после неуемного полицейского каскадерства «Кадиллаки» из приключенческого фильма Джона Синглтона «Шафт» (новая версия классической ленты Гордона Паркса), все это где-то — и интонационно, и сюжетно, и по людям, лицам, улицам, домам — рядом. И все же почему-то в многоликом ворохе каннских картин этот фильм стоял особняком, запоминался, как запоминается — простите за такую неумеренную лирику — встреча с чем-то по-человечески очень значительным, тебе лично очень необходимым.

Это происходит прежде всего потому, наверное, что фильм Амоса Коллека счастливо не остранен от его автора. После просмотра остаешься в абсолютной уверенности, что автор картины — хороший, даже очень хороший человек. Мера его мудрой иронии, растворенной в фильме, такова, что ни разу ни в чем не лишает нас шанса любить всех героев его нью-йоркской элегии. Ему (не нам) отвечать за этих героев, за все их причуды, за всех «тараканов в голове» — как священнику за приход — не так-то уж просто, но что поделать, если выбран именно этот путь.

В орбиту основного события картины — не слишком радостного предвкушения предстоящего тридцатипятилетия Беллы — заползают события-спутники, и интонация, с которой Коллек их воспроизводит, окрашена неподражаемо легким парадоксализмом. Худощавый ловелас Бруно, ночной таксист, в свободное время пробует себя в роли бэби-ситтера. Кто кому ситтер, неясно, потому что старший из детей учит Бруно, как пеленать младшего. Другой герой фильма — Пол, мужчина «третьего возраста», по брачному объявлению находит себе наконец спутницу, но та встречает с его стороны робкий отказ провести с ней ночь сразу после первого свидания и, чуть раздосадованная, уезжает домой на такси, которое ведет Бруно. Пол, пытаясь загладить неловкую ситуацию, вручает своей избраннице букет лилий, но краем глаза, сквозь охи восхищения и жесты благодарности видит у нее дома благополучно переспавшего с ней Бруно, для которого работа таксиста — не единственное ночное занятие...

Коллек идеально соблюдает баланс между естественной текучестью жизни и вот такими жанровыми ответвлениями, так сказать, между кроной истории и

почками на ней, из которых то и дело прорастают события и микрособытия. Он и повествователь, и натуралист, он не прочь чуточку «приврать», но на протяжении всей картины этот фон, как сейчас говорят, в пределах естественной нормы.

Истинный, абсолютно кинематографический, но при этом ложно голливудский сюрприз ждет разве что в финале, когда мечты одномоментно сбываются и Белла получает многомиллионное состояние в качестве наследства от пожилой женщины, на защиту которой бросилась, когда ночью возвращалась домой. Та, пострадавшая от атаки бандитов и затем поспешившая удалиться в мир иной, кстати говоря, оказалась не ровня Белле — она вложила средства в акции «Майкрософта» (на этом месте каннский зал прогромыхал хохотом, мешая слушать сочные коллековские диалоги). Так что подарком Белле к тридцатипятилетию стали отнюдь не только синяки, полученные от уличного разбойника, сцепившегося с ней в неравном бою, но и проценты от преуспевающего Билла Гейтса.

Ирония благополучной развязки, жизнеутверждающего финала здесь выглядит у Коллека ничуть не менее мудро, чем беспристрастная горечь каждого кадра, скажем, фильма «Сью», эстетика которого начисто отвергает даже малейший намек на подобный хэппи энд. Ведь и хэппи энд «Дешевой еды» горек, поскольку мы прекрасно понимаем его откровеннейшую эфемерность. Сарказм Коллека еще более усиливается в сцене воплощенной карьеристской гармонии — там, где под неоновыми табличками Fast Food Fast Women обрели-таки американскую мечту все непутевые герои Коллека, которым Белла подарила шанс процветания на ниве ресторанного бизнеса. Когда в суде Белле сообщают о наследстве, она натыкается на стену, почти как в немой комической, и едва может выговорить своей седовласой мамаше фразу «I'm rich» («Я разбогатела»).

Да, да, во время фильма, снятого в 2000 году, мы не раз вспоминаем о том, почему мы так любим Чаплина, Капру, Уайлера — великое американское кино, которое в 30-е годы не было столь откровенно цинично в своей прямолинейной утешительности, давным-давно ставшей статьей дохода. Беллины жирафы на шикарной вилле, которые сменили других, не менее симпатичных животных — мышей, наводнявших ее убогое жилище еще пару дней назад, — прямая рифма какому-нибудь букетику цветов, которые Чаплин вручает прозревшей героине «Огней большого города». Того же самого, кстати говоря, города — Нью-Йорка.

Сделать всю эту сказку трогательной и неприторной под силу только большому мастеру. Коллек из их числа. И, конечно, Анна Томсон. Оба не голливудцы.

Томсон с трудом можно представить себе в манихейском голливудском кино — она, скорее, героиня Олтмена, Вуди Аллена. Коллеку понравилось в ней то, что она, к его изумлению, работает без агентов: позвонил, послал сценарий — снимайся. В ней действительно невероятно сочетание животной, кошачьей естественности со строгими формами легкой статуэтки, как бы стоящей на краешке стола и вот-вот готовой упасть и разбиться. А ее не имеющая себе равных призрачно мерцающая актерская, джокондовская ирония может оправдать любой сюжетный ход. Она и в жизни, похоже, такая, если мне только позволено сделать какие-то выводы из двухдневного общения уже в Москве, во время фестиваля. Когда в ресторане «Луксор», стараясь перекричать грохот навязчивых музыкальных угощений, я спросил у Анны, не прочь ли она выпить вина, она, как мне кажется, на какую-то секунду побыла Беллой и сказала свое залихватски томное «Sure!» — как всегда со своим легким прищуром и еле уловимой остраненностью. А когда Анна аккуратно-сосредоточенно следила за движениями колченогих балерунов, в неистовом поту отрабатывающих свои баксы в «Луксоре», она напомнила мне знаменитую историю про Александру Хохлову. Кто-то рассказывал мне, как на каком-то несусветном киноконцерте эстраду, предназначавшуюся исключительно для певцов с комсомольским репертуаром, захватили цыгане и давай голосить и плясать, причем без конца и без края, до самоисступления. И как партийный президиум, так и утонченные интеллектуалы, судя по выражению их лиц, были единодушны в мнении о неуместности подобного разгула, словно свалившегося с неба, и наблюдали за свистопляской с непередаваемым отвращением. И лишь Хохлова, каким-то чудом оказавшаяся в президиуме, примостив худой подборок на ладонь, с абсолютной серьезностью, без тени смущения наблюдала за разухабистыми плясками. Я поистине голову дал бы на отсечение, чтобы узнать, что на самом деле актриса Анна Томсон думала в момент со-

зерцания обрушившихся на нее плясок в «Луксоре», где она оказалась сразу после перелета Иерусалим — Москва и неожиданной высадки в не самом лучшем в мире аэропорте Шереметьево-1.

«Я оптимистка, — эту фразу она повторяла в Москве не раз, — я через многое прошла и именно поэтому я оптимистка». Оптимизм тоже имеет право на свои экранные формы, не правда ли? Даже если он откровенно обманчив. Ведь сколько герои «Дешевой еды» ни судачили про свои сексуальные страсти и про деньги, развалившись на тех же самых лавчонках, на которых умирала от холода и одиночества несчастная Сью, все-таки не это для них является главным, а желание преодолеть одиночество, быть любимыми, а оно, это желание, насколько я могу судить, не сбывается ни у кого из героев.

Но если исходить из того, что «мадам Бовари — это я», то кто-кто, а Амос Коллек уж точно — Сью и Фиона. И именно поэтому ему вдруг безумно захотелось, чтобы героини Анны Томсон побыли счастливыми и увидели себя на вилле с жирафами.

Этот шанс, собственно говоря, он и дал Белле (и Анне, и себе) — на миг. А потом все-таки вернул героиню в забегаловку, ведь без этой сумасшедшей жизни они себя не представляют, все трое — героиня, актриса, режиссер.

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

В конце эпохи

«Табу» ***(Gohatto, Tabou)***
Автор сценария и режиссер **Нагиса Осима**
Оператор **Тоёмити Курита**
Художник **Ёсинобу Нисиока**
Композитор **Рюити Сакамото**
В ролях: **Такеши Китано, Рюхэй Мацуда, Синдзи Такэда, Таданобу Асано**
Shochiku Co., Ltd
Япония
2000

Киото, 1865 год. Происходит набор рекрутов в войско Синсэнгуми (Shinsen-gumi), учрежденное тремя годами ранее, для того чтобы контролировать самурайскую оппозицию. Для старой Японии это последние времена. Страна, отгородившаяся от остального мира, вот-вот будет окончательно вскрыта «западными варварами». В 1868 году сёгун будет императорским указом лишен власти и после военного поражения сдастся войскам императора Муцухито. Произойдет то, что историки назовут «революцией Мэйдзи», которая откроет путь к модернизации страны.

Однако европейскому зрителю нет нужды входить в политические перипетии последних лет старого режима. Традиция трещит по швам, и признаки катастрофы демонстративно обнажаются в каждой точке коллапсирующей культуры. На этот исторический закон опирается Нагиса Осима в своей картине «Табу». Он разматывает одну-единственную нить, вплетенную в распадающийся узор. Сосредоточенно проходит до конца отдельно взятой истории, останавливаясь в последнем прекрасном постановочном кадре. Там, где

окончательно обрушивается занавес, за которым зияет чистое ничто. История проста, фрагментарна. Пространство фильма прокладывается статичными повествовательными блоками, замкнутыми сценами. Разреживается скупыми текстовыми вставками. Но так и остается нераскрытым.

В войске появляется ангельского обличья юноша. В отличие от остальных, одет он в белое (белое же, помимо прочего, еще и цвет траура), а волосы его длинны, как у подростка. Конституция Содзабуро Кано настолько изящна, что пока он не скажет первых слов, просто нельзя поверить, что перед нами юноша. Говорит же он не много. Зато неплохо владеет мечом. И когда в качестве первого испытания ему поручают привести в исполнение смертный приговор над нарушителем самурайского кодекса, то в движениях его рук и меча, соединившихся в стремительно застывшую линию, сквозит и изысканная женственность танца, и мужественно безжалостная линеатура смертоносного удара. Опускается оружие, струями хлещет кровь на белый песок. Прекрасный юноша укладывает отсеченную голову на платок и преподносит своим начальникам. Это из начала фильма.

А вот из его конца: Тосидзо Хидзиката, один из командиров воинской части, срубает цветущую сакуру. Таким же движением меча, почти с той же грацией. Темное и светлое меняются местами, а вместе с тем и наша позиция разворачивается на пол-окружности. Цветущее дерево обрушивается на землю снежным дождем. Офицер застывает с опущенным мечом, окруженный светящейся пустотой. И всё. Круг пройден, цикл завершен, пространство опустошено. Или расколдовано, так и оставшись неразгаданным, — всё сразу и как угодно. Но внутри круга — ряд событий, сплетенных в красочное наваждение.

Повествование никогда не теряет своего камерного характера, история никак не может выпрастаться в самурайский эпос. Даже сцены вооруженных столкновений проходят под покровом ночи, и скрещивающиеся мечи предстают в блеске дня лишь в сценах занятий воинским искусством, которые именно искусство, театральная репетиция отложенного до времени последнего, убийственного взмаха меча. Эпос оборачивается другой жанровой формой — «рассказом о привидениях». В этом магнетическом круге ритм прорисовывается обрывистыми движениями повествования. Каждая из фаз словно бы замирает на полуслове, отсвечивая эхом словесного пересказа свершившегося действия. Ничего не проясняющего, переводящего акт в состояние, смысл в диффузное чувство, в сенсорный туман.

В мире фильм Осимы встретил горячий прием. Самой простой из причин тому была типичная европейская инверсия инокультурного смысла. Для западных зрителей гомосексуальная тематика, как ни странно, по-прежнему дает фору художественному произведению. Тем более если моральные открытия отражаются в зеркале иной цивилизации и если к тому же это делается столь обезоруживающе совершенно. В кратких анонсах фильм описывается как история о гомосексуальной страсти, рассказанная скандальным автором «Империи чувств». Инсценированная с истинно японским эстетством, с аскетичным отведением взгляда от сцен физической любви. Однако у Осимы скорее всего иная внутренняя диалектика. Та, которую можно назвать искусством обращения. В «Империи страстей» была плотная сексуальность, выбивавшая из зрительских рядов массу брезгливых и слабонервных. А на обороте, столь же густо и выпукло, — растворение мужской воли в бездне разбуженной ею женской страсти. Господство, обернувшееся податливостью; хозяин, отдавшийся наложнице; победа женственности, вошедшей в безумную силу. В «Табу», зрительно противоположном «Империи», по сути, тот же цикл превращений, но обездвиженных, застывших, слившихся в инь-янском синтезе. Но и там, и здесь структуры, втянувшиеся в хаос, ян, провалившийся в инь. В случае «Табу» это юноша-девушка, любовь-смерть, активность-пассивность.

Кстати. В китайской и следующей ей японской эротической литературе мужской гомосексуализм, понятное дело, никогда и не рассматривался как нечто аномальное. Однако, в отличие от лесбийской страсти (инь-инь), удвоенный ян — это вошедший в ярость огонь (если инь — вода), который может обратиться гибельным пожаром. У Осимы традиционная диалектика как бы обернута дважды: «пожар» представлен в виде разрушительной прозрачности, силы

«водного» соблазна-иллюзии. Как пишет Жан Бодрийар («О соблазне»): «Соблазн не в чистой видимости, как и не в чистом отсутствии, но в затмении присутствия. Его единственная стратегия — разом наличествовать и отсутствовать, обеспечивая тем самым род мигающего гипнотического устройства, которое кристаллизует внимание за пределами всякого смыслового эффекта. Отсутствие соблазняет здесь присутствие». Женщины «ближе к тому другому потайному зеркалу, в котором они хоронят свое тело и свой образ, оказываются ближе и к эффектам соблазна. Что до мужчин, то у них есть глубина, но нет тайны...»

Содзабуро предельно пассивен. Не выказывает ни к кому никаких чувств — лишь отдается мужскому напору. Не побеждает ни в одной из схваток — только обманом или в подчиненно-защищенной роли палача. Лишь вторит словам и желаниям товарищей, только отвечает им тем, что они хотят услышать. Он как зеркало, как физически отсутствующая достоверность. Олицетворение эха, сгустившийся эффект резонанса. Возможно, что сама его фигура соткалась из повторов сходных желаний, отражающихся друг в друге исторических событий, частных историй, личных видений. Когда рушится мир, все его сферы, все слои отражений накладываются друг на друга. И тогда общий купол сфер начинает вибрировать, вибрации становятся осязаемыми, и люди становятся свидетелями видений конца. Содзабуро и есть такое видение, сам ангел смерти и, что то же самое, демон иллюзии. Безыскусно убедительный, соблазнивший всех. Вроде бы именно чувственность всегда повинна в появлении соблазна. Но если у Осимы высшие командиры и не дают свободы чувствам, то взамен того их воля и разум держат силовые линии иллюзии. Какая разница? Табу, наложенное волей, бесполезно, потому что видение уже сгустилось до плотности вещества. Уже ничего не сделать, уже все не так, как раньше. Поздно рубить сакуру.

В сцене с сакурой можно увидеть и некую иную странность — ту, что идет вразрез с формально стилевой массой фильма. Это единственная сцена, которая прямо дана как видение. И кажется, что режиссер впадает здесь в излишнюю театрализацию. Однако и стелющийся по земле туман, и вообще вся павильонность мизансцены просто отвечают жанровым нормам «рассказов о привидениях». Это даже не стереотип сказки — формализм сценической формулы. «Табу» проще, чем можно о нем подумать. Но именно «пустота» делает свойства видимого глубоко неясными: структура фильма как бы вывернута вовнутрь. По крайней мере, так следует себе вообразить, иначе придется думать, что глубины в нем и вовсе нет. Или что вместо нее одна-единственная поверхность, отказывающаяся образовывать складку смысла.

Это кино настолько минималистично, что выводит собственные параметры за границы любых интерпретаций. Или, что то же самое, делает любую из них вполне убедительной. Картина Осимы являет собой торжество формализма — отточенного до прозрачности, до невидимости. И в этом смысле фильм в той же мере рассказывает историю, в какой говорит о собственной природе. Это кино, возвращенное к праформам — не архаизующе, а по сути. К пролегоменам своей магии. Туда, где иллюзия соединяет фикцию и достоверность в систему неопровержимых взаимных доказательств. Когда что показано, то и есть. А то, что есть, — только светотеневая проекция. Просто-напросто кинокартина, не знающая невроза верификации. Жесту, идее здесь нет нужды быть сложными. Они всегда равны себе. Жест любви — любовь, действие предательства — предательство. Фильм об иллюзии — смерть, смерть кино. Смерть старого кино.

Кино кончается. Табу больше нет. Потому что уже нет и тех чувств, которые оно в себе скрывало, а любой жест открывает только пустоту. И сказать это так естественно и таинственно мог именно старый мастер.

Апрельские декабристы

Конец тысячелетия вычеркнул из своего лексикона само слово «революция». В этом есть логика. Завершилась «новая и новейшая история», каждый из основных фигурантов которой, будь то США, Великобритания, Франция, Россия или Китай, конституировался в своем настоящем качестве именно благодаря революции. С легкой руки спекулянтов типа Фукуямы вернулось представление о конце истории и наступлении тысячелетнего царства нового глобального экономического и политического порядка. Данью революции остаются торжества 4 и 14 июля. 7 ноября объявлено Днем национального примирения, и слово «революция» в устах российских политиков звучит, как оскорбление. Лозунг «Никогда больше» в массовом сознании, кажется, переориентирован с войны на революцию. «Поджигатели» 1968 года в министерских пиджаках голосуют за экономический либерализм и военно-полицейские акции. С другой стороны, новые «протестанты», хотя бы те, кто отмечает все мировые экономические форумы битьем витрин и аутодафе «Мерседесов», не в состоянии связно определить смысл своей революционности: все теории рухнули, все эксперименты скомпрометированы усилиями «первых учеников» типа Пол Пота или Абимаэля Гусмана, вождя отчаянно жестоких перуанских маоистов из «Сендеро Люминосо», не говоря уже о всякой пузатой мелочи вроде Кабилы, конголезского ученика Че Гевары. Формула современного, если вам угодно, постмодернистского революционного движения — эмоциональное восклицание «Баста!» («Довольно!»), ставшее лозунгом мексиканских запатистов, покоривших последних европейских романтиков своей мистической театральностью с сильным привкусом кастанедовщины. Из кинорежиссеров, кажется, только не-

«Апрельские капитаны» ***(Capitaes de Avril)***
Авторы сценария **Мария ди Медейрос, Ив Дебуаз**
Режиссер **Мария ди Медейрос**
Оператор **Мишель Абрамович**
Художники **Ги-Клод Франсуаз, Огюсти Камп-Сала**
Композитор **Викторино Д'Альмейда**
В ролях: **Стефано Аккорси, Мария ди Медейрос, Иоахим де Альмейда**
JBA Production
Португалия
2000

утомимый троцкист Кен Лоуч продолжает проповедовать абсолютную ценность революции, но его творчество, достигнув апогея в «Земле и свободе» (1995), все больше и больше напоминает наивный лепет. В Канне-2000 прозвучала неожиданная, «неуместная» реплика в защиту революции. Тем более неожиданная, что подала ее фарфоровая куколка Мария ди Медейрос, щебечущая дурочка из «Криминального чтива», дебютировавшая в режиссуре фильмом «Апрельские капитаны».

Ее фильм — ностальгическое детское воспоминание о «революции гвоздик»: в ночь с 24 на 25 апреля 1974 года войска под началом молодых португальских офицеров, прошедших колониальные фронты в Африке, свергли старейшую в Европе, сорокавосьмилетнюю фашистскую диктатуру. Для ди Медейрос это не просто образцовая революция, но и модель человеческого поведения в политике, основанного не на утопическом теоретизировании, а на все том же эмоциональном всплеске, что и у запатистов: «Довольно!» Фильм — несомненный политический жест, доказывающий, что революцию хоронить еще не время. Если она, конечно, утратит политическое измерение.

«Революция гвоздик» и правда уникальна. Она демонстративно неполитична. Бойня в Анголе, Мозамбике, Гвинее-Бисау просто-напросто «достала» младших офицеров. Их подпольная организация была вполне эфемерна, а порой и опереточна. «Да вы уже полгода во всех кабачках как надеретесь, начинаете орать, что скоро будет революция. Вы все давно под колпаком, и себя, и всех окружающих погубите», — осаживает путчистов в «час Ч» скептик-майор. У них не было никакой оформленной программы действий на случай победы — ничего, кроме желания остановить войну и произвол госбезопасности. Просто потому, что они не собирались, победив, удерживать власть. Классический вопрос «Что делать на следующий день после победы?» не волновал их, поскольку для них «следующего дня» не существовало. У них не было даже лидера, все участники заговора были равны между собой, что поставило в тупик прежде всего сам режим, не понимавший, с кем же ему вести переговоры о капитуляции. (Замечу в скобках, что у них не было даже плана столицы — впрочем, «хорошим танцорам», в отличие от танкистов ГКЧП, это не помешало, — а танкисты, провинциальные мальчишки, идя в последний и решительный, останавливали боевые машины перед красным сигналом светофоров). Радиосигналом к выступлению стала не зловеще нейтральная фраза о безоблачном небе или дожде в Сантьяго, а грустная песня о приморской деревеньке Грандуле. И вопреки всему вышеперечисленному (а скорее, благодаря ему) капитаны победили. Причем победили практически бескровно. Только четыре человека погибли, когда политическая полиция ПИДЕ открыла автоматный огонь по манифестантам, затопившим улицы Лисабона при первом же известии о восстании. Правда, и эта революция попыталась пожрать своих детей, но аппетит был не тот. Финальные титры фильма печально констатируют: кто-то умер от цирроза, кто-то — от грусти. В реальности же какая-то часть офицеров ушла в конце 1970-х в леворадикальное подполье, но и эта запоздалая вспышка насилия не носила в Португалии катастрофического характера.

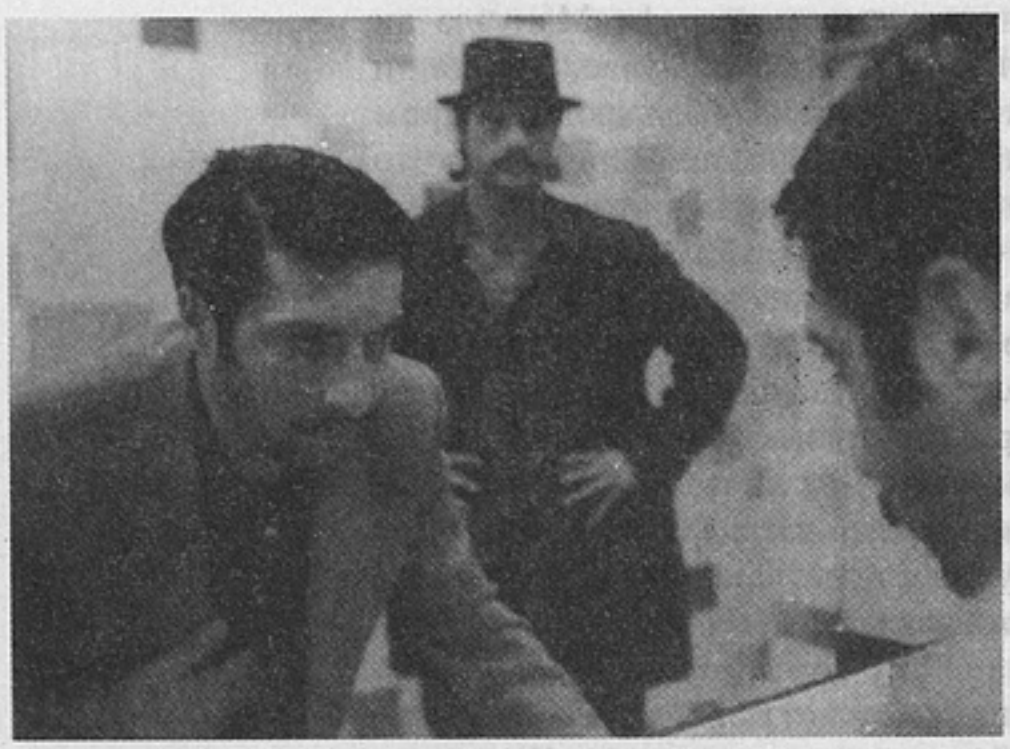
«Апрельских капитанов» можно назвать португальскими декабристами хотя бы потому, что месяц их выступления стал их именем собственным. Но судьбы их столь же отличны, сколь отличен гнетущий петербургский декабрь от цветущего пиренейского апреля. Капитаны были декабристами, которым повезло именно потому, что они действовали вопреки всякой логике, презрев чеканные ленинские, гевaристские или маоистские рецепты победоносного восстания, не удосужившись прочитать даже «Технику государственного переворота» Курцио Малапарте, который, несомненно, пришел бы в ужас от их дилетантизма. В фильме Жозе Джованни «Хищник» (1968) старый пистолерос, герой Лино Вентуры, отбивался от юного революционера, наскакивавшего на него с цитатами из «Государства и революции»: «Я предпочитаю «Трех мушкетеров». Капитаны, похоже, тоже предпочитали Дюма-отца, если вообще чтение входило в круг их привычек. Такое азартное наплевательство на все существующие правила политики придает многим эпизодам фильма комический характер. Да, пожалуй, в значительной своей части «Апрельские капитаны» — почти бурлеск, несмотря на столь же постоянные патетические и трагические ноты. В застенках ПИДЕ

пытают студентов; падают под пулями демонстранты; Спинола, жутковатый генерал с моноклем, подобравший бесхозную власть, одним взмахом перчатки ставит капитанов «на место»; ослепленная нежданной свободой толпа готова линчевать одного из своих избавителей. Но революционеры вламываются в реальность политики, как братья Маркс — в регламентированную вселенную оперного театра или ипподрома.

Может быть, это сочетание пафоса и смачной абсурдности бытия, которая сквозит и в фильмах патриарха национального кинематографа Мануэла ди Оливейры, и есть «португальский менталитет»? Во всяком случае, Мария ди Медейрос проявляет себя как незаурядный комедиограф, обладающий даром «бурлескного ритма», если так допустимо выразиться. Один пример. Только что университетская преподавательница, диссидентка Антониа (в этой роли сама Мария) третирует своего мужа-офицера как «фашиста» и «убийцу», отказывается ехать с ним в одном автомобиле: «Опять идешь пьянствовать с такими же палачами, как и ты». Жервазио, действительно, оказывается в кабачке, где выслушивает очередную порцию оскорблений от старого художника, чуть не избивает его, опрокидывает с тремя боевыми товарищами рюмку «на посошок» и деловито выходит на улицу. Но он забыл ключи зажигания в автомобиле, и бравые боевые офицеры, охваченные внезапной и на первый взгляд абсолютно немотивированной паникой, заискивают перед тучным полицейским, который жестом профессионального медвежатника вскрывает машину и удостаивает офицеров комплиментов за честность. Но они почему-то не торопятся покидать парк и, запершись в автомобиле, лихорадочно начинают переодеваться. Их тут же осаждает толпа геев, привлеченных обнаженными торсами мачо. Жервазио опять приходится удерживать от кулачной расправы. Странное поведение офицеров расшифровано в следующем кадре: багажник битком набит автоматами. А переодевшиеся в форму герои с автоматами навскидку вежливо стучатся в дверь радиоцентра: «Можно войти? Это военный переворот». Дальше — больше. Придурочный ди-джей решает, что в стране происходит праворадикальный переворот, и начинает (подсознание не дремлет), когда путчисты велят ему вести передачу, как ни в чем не бывало молоть какую-то несусветную чушь о девушке из Чили, с которой он познакомился на дискотеке. А великолепный нетрезвый повеса-майор догоняет на своем кабриолете танковую колонну, идущую на Лисабон: «Вы же деревенщина. Города не знаете. Будете два дня искать президентский дворец. Лучше уж я вас поведу». Самое смешное, что, кажется, все эти бурлескные события и колоритные персонажи имеют реальную подоплеку и реальных прототипов. Португалия, сэр... Но почему-то никому в России не приходит в голову снять комедию о декабристах, в чьей эпопее тоже хватало гротескных и театральных сцен.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Мангейм без фестиваля



Lost Killers — так называется фильм Дито (Димитрия) Цинцадзе, премьера которого состоялась в Канне в программе «Особый взгляд». Название на новый русский иначе, как «Горе-киллеры», не переведешь, и это лишь подчеркивает бесстыдно космополитическое звучание картины. Название английское, язык общения немецкий, герои...

Герои этой картины — люди ниоткуда. Бранко из Сербии, Мераб из Грузии — стран, переживающих (мягко выражаясь) экономический и социальный кризис. Можно сказать: из бывших Югославии и СССР — стран, которых вообще больше нет на политической карте мира.

Эти страны тем не менее существуют на других картах — на исторической или психологической. Кроме того, остаются территория и народонаселение бывших стран. На этих территориях, как известно, самые популярные нынче профессии — проститутка и киллер. Человеческое тело для одноразового сексуального использования стоит от трех до пятисот долларов, человеческая жизнь тоже сильно колеблется в цене. Заказное убийство важной персоны в Москве может обойтись в десятки тысяч зеленых, но уже в незалежной Украине охотно замочат и за пятьсот (смотри фильм Вячеслава Криштофовича «Приятель покойника»).

Сюжет «Горе-киллеров» чрезвычайно прост. Бранко и Мераба нанимают, чтобы устранить некоего бизнесмена. Причины, как и личность жертвы, не важны, характерно только то, что она — жертва — изъясняется по-русски. Хотя ничего не подозревающий жрец Меркурия дает охотникам огромное количество возможностей безнаказанно прикончить себя, тем не менее этого не происходит в силу столь же огромного количества абсурдных обстоятельств.

В результате складывается впечатление, что горе-киллеры на самом деле никого не собираются убивать и только делают вид, что заняты серьезной работой, которая якобы принесет серьезные деньги и выведет их из финансового кризиса. Они предпочитают обсуждать детали волнующего заказа за бутылкой вина и ностальгической эмигрантской песней, что, разумеется, уводит их совсем далеко от первоначальной цели.

«Горе-киллеры» ***(Lost Killers)***
Автор сценария и режиссер **Дито Цинцадзе**
Оператор **Бенедикт Нойнфилз**
Художник **Тило Менглер**
Композиторы **Мириан, Дито Цинцадзе**
В ролях: **Николь Селиг, Мисел Матичевич, Лаша Бакрадзе, Эли Близес**
Peter Rommel Productions, Home Run Pictures
ФРГ
2000

Тут пора сказать, что действие фильма происходит вовсе не в Тбилиси, не в Белграде, а в благополучнейшем городе Мангейме, что расположен на юго-западе Германии и не известен ничем достопримечательным, кроме проводимого там ежегодно международного кинофестиваля. Те, кто бывал на этом фестивале, помнят унылое впечатление от железобетонных блоков, из которых состоит Мангейм, разрушенный во время второй мировой войны и выстроенный без малейших фантазийных сантиментов.

В этом псевдо-Нью-Йорке пронумерованы даже не улицы, а блоки домов: B6, K9. Правда, унылое впечатление можно скрасить пробежкой по магазинам (а Мангейм — это сплошной универмаг-супермаркет). Еще можно заметить в городе известное количество турок-эмигрантов. Но никому из приезжих не удалось разглядеть там какие-то признаки другой, маргинальной и криминальной жизни, где люди убивают друг друга за кусок хлеба и отдаются за бутылку дешевого вина.

Это не означает, будто такой жизни в Мангейме нет вовсе. Дито Цинцадзе разглядел ее, сгустил и прошил нитью абсурда. Но жизнь осталась жизнью, и люди в картине похожи на людей. Помимо Бранко и Мераба, а также их верной югославской подружки, это беззубая вьетнамская проститутка и ее бойфренд — потерявший работу чернокожий спортсмен из Сенегала. Все они выбиты из социальной колеи и выброшены на обочину. Утешением им могут служить только дружба, переходящая в любовь, и любовь, переходящая в дружбу. Парии находят друг друга, интуитивно чувствуя, что в одиночку не выжить.

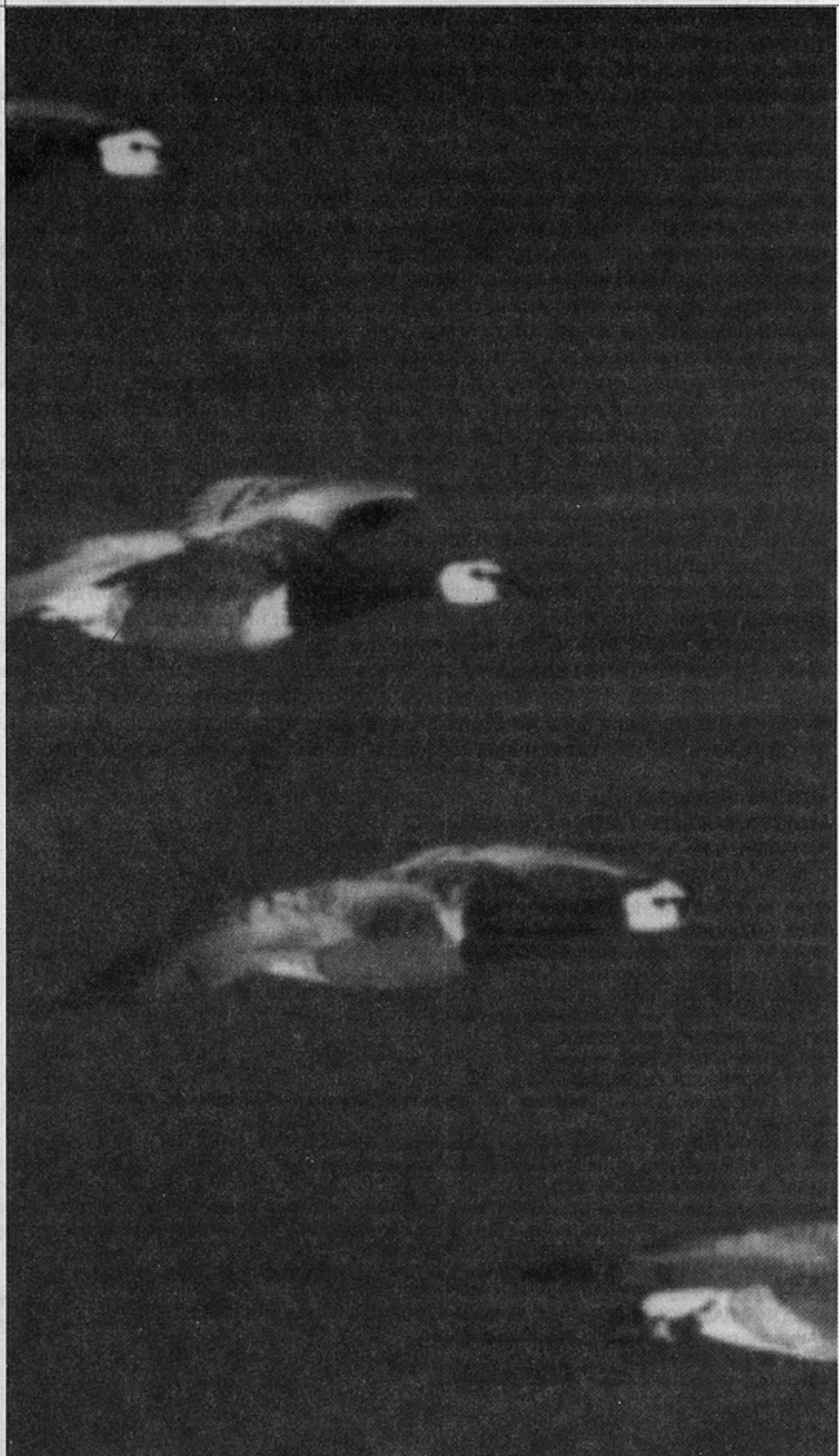
Своей интонацией и грустным юмором фильм немного напоминает снятые за границей картины Отара Иоселиани или Аки Каурисмяки. Те тоже находят маргинальный ракурс и высвечивают — будь то в Париже или Лондоне — задворки Европы и тени рая. Для Цинцадзе это первый опыт такого рода, однако он не кажется робким. Режиссер, интересно заявивший о себе фильмом «На грани» («Серебряный леопард» в Локарно), несколько лет безуспешно пытавшийся поднять проект большой копродукции, сделал картину маленькую, но очень точную и выверенную в деталях.

Более того, ему удалось из этих деталей синтезировать стиль — нечто среднее между грузинской трагикомедией и квазинатуральной европейской драмой. Ни одна из сюжетных линий не доходит до надрыва или гротеска, но ни одна не провисает в необязательной описательности. Даже откровенно комедийный трюк — когда сам Дито Цинцадзе появляется в кадре в роли тяжелобольной, но никак не умирающей бабки — не выглядит стилистической натяжкой. К этому моменту в атмосфере фильма скапливается такое количество сладкой горечи, что эту смесь уже невозможно ни пересластить, ни испортить ложкой дегтя.

Призы Канна-2000

«ЗОЛОТАЯ ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ»
«Танцующая во тьме», режиссер *Ларс фон Триер* (Дания)
ГРАН-ПРИ КАНН-2000
«Дьяволы на пороге», режиссер *Цзян Вэнь* (Китай)
ПРИЗ ЗА ЛУЧШЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ ЖЕНСКОЙ РОЛИ
Бьёрк (**«Танцующая во тьме»**, режиссер *Ларс фон Триер*, Дания)
ПРИЗ ЗА ЛУЧШЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ МУЖСКОЙ РОЛИ
Тони Люнь Чиувай (**«Настроение любви»**, режиссер *Вонг Карвай*, Гонконг)
СПЕЦИАЛЬНОЕ УПОМИНАНИЕ ЗА ЛУЧШИЕ АКТЕРСКИЙ АНСАМБЛЬ
«Свадьба», режиссер *Павел Лунгин* (Россия)
ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ РЕЖИССУРУ
Эдвард Янг (**«Йи Йи»**, Тайвань)
ПРИЗ ЗА ЛУЧШИЙ СЦЕНАРИЙ
Джон Си Ричардз, Джеймс Флемберг (**«Няня Бетти»**, режиссер *Нейл Лабьюит*, США)
ПРИЗ ЖЮРИ (EX AEQUO)
«Школьные доски», режиссер *Самира Махмальбаф* (Иран),
«Песни с последнего этажа», режиссер *Рой Андерсон* (Швеция)
«ЗОЛОТАЯ КАМЕРА» (EX AEQUO)
«Дьемех», режиссер *Хасан Ектапанах* (Иран), программа «Особый взгляд; **«Время, когда пьянеют лошади»**, режиссер *Бахман Гобади* (Иран), программа «Двухнедельник режиссеров»
ГРАН-ПРИ КОМИССИИ ТЕХНИЧЕСКОГО СОВЕРШЕНСТВА
Кристофер Дойл, Марк Ли Пин Бин, В.Чан Сук-Пин — **«Настроение любви»**, режиссер *Вонг Карвай* (Гонконг)
«ЗОЛОТАЯ ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ» ЗА ЛУЧШИЙ КОРОТКОМЕТРАЖНЫЙ ФИЛЬМ
«Анино», режиссер *Реймонд Ред* (Филиппины)
ПРИЗ ЖЮРИ ФИПРЕССИ
«Эврика», режиссер *Синджи Аояма* (Япония)

К О М М Е Н Т А Р И И



ЛЕВ ЛУРЬЕ

Приполярный Сочи: Сестрорецк — Зеленогорск

В советских городах главную улицу (проспект Ленина или Победы) называли Бродвеем, сокращенно Бродом. Здесь прогуливались атомные чувихи, здесь коктейль-холл, фарцовка, торговля фирменными дисками, безразмерными носками и жевательной резинкой. Тут жила местная элита, в комиссионке генеральши и артистки оперетты приценивались к карельской березе, тут гостиница «Интурист», главные магазины, ресторан с оркестром, грузинами и центровыми ребятами. Это самая нарядная, порочная, космополитическая зона города. Приморское шоссе (как и Невский проспект) — петербургский Бродвей. Один — в городе, другой — за городом. Приморское шоссе, как сказали бы англосаксы, — не aroad, a the road.

В Курортном районе — строительный бум. За последние годы здесь построили несколько тысяч коттеджей. Вложения в недвижимость оценить трудно, но они колеблются по оценке специалистов между 500 миллионами и миллиардом долларов. Тут дома Виктора Черкесова, Александра Невзорова, Владимира Барсукова-Кумарина, Валерия Гергиева, Владимира Когана, Людмилы Нарусовой, Юрия Темирканова. Целые городки вилл, огороженных общими мощными заборами, возникли к северу от Репино — в Ленинском, в самом Репино — в районе Дома творчества кинематографистов, в Александровской, вдоль сестрорецкого Ермоловского пляжа, в Разливе, между Зеленогорском и Ушковым. Новая реальность, как это часто бывает в нашем городе, возрождается на месте, где когда-то в жизни Петербурга императорского периода существовала так называемая «царская дорога». Двор выезжал на лето в одну из резиденций, и придворные предпочитали возводить свои дворцы, дачи и особняки где-нибудь поблизости. На пути к Петергофу, у Царского Села до сих пор сохранились остатки усадебных парков, великокняжеские дворцы, министерские дачи, казармы гвардейских полков.

С конца XIX века, когда двор окончательно потерял значение центра, вокруг которого собирается интеллектуальная, артистическая и денежная элита, возникает как бы оппозиционная официозу летняя зона, излюбленное место дачного отдыха процветающих художников, модных писателей, адвокатов, издателей. Это Сестрорецк, где в 1898 году был открыт курорт с грязелечебницей, и расположенная по другому берегу Сестры «ближняя Финляндия», от Оллилы (Солнечного) до Ваммельсу (Молодежного) с центром в Териоках (Зеленогорске). Сосны, прославленная финская чистота, купание и гребля на заливе, удобное сообщение с городом. Здесь жили главные ньюсмейкеры Серебряного века — Максим Горький, Леонид Андреев, Корней Чуковский, Виктор Шкловский, основоположник «театра для себя» Николай Евреинов. На пляже в Куоккала Маяковский писал «Облако в штанах». В Пенатах собирал на свои вегетарианские «среды» петербургскую артистическую богему Илья Репин. Для детей первых русских дачевладельцев —Лидии и Николая Чуковских, Ивана Пуни, Дмитрия Лихачева «ближняя Финляндия» на-

всегда осталась страной детских идиллий, прерванных 1917 годом, вскоре после которого Куоккала, Оллила и Териоки стали финскими курортами.

Когда в 1944-м бывшая «ближняя Финляндия» снова оказалась ленинградским пригородом, ее репутация как места кружкового отдыха интеллектуалов, эдакого северного Коктебеля, была еще жива. С 1940-х годов здесь раздавали участки под дачи городской научной и культурной элите, строились Дома творчества писателей, композиторов, кинематографистов. В сталинское и хрущевское время тут бок о бок жили Дмитрий Шостакович, Николай Черкасов, Анна Ахматова, Евгений Шварц, Иосиф Хейфиц, знаменитый математик Владимир Смирнов. Под комаровскими и репинскими соснами обсуждали академические и театральные сплетни, играли в крокет и шарады, музицировали, катались на велосипедах люди особенные, сохранившие пресловутые петербургские традиции, не вполне соответвовавшие общепринятым стандартам.

Как и в московских Жуковке и Переделкино, на Карельском перешейке росла особая порода детей, потомство поднадзорной, но вполне материально благополучной элиты — мальчики, с детства водившие папины «Волги», знавшие толк в горных лыжах, читавшие по-английски охотнее, чем по-русски. Шашлыки, зимние и летние купания, возможность провести ночь с подружкой на академической даче, иллюзия советского «Великого Гэтсби» привлекали в Комарово фрондеров брежневского времени — Бродского, Наймана и Рейна, подпольных антикваров, красоток из Дома мод, тридцатилетних докторов физико-математических наук. К началу 80-х, впрочем, эта цивилизация уже переживала тяжелый кризис. Дети академиков не стали академиками, дачи ветшали, блестящие плейбои 1960-х пили, уезжали в эмиграцию, впадали в бедность. Но вот наступили новые времена, и в советский вишневый сад пришли постсоветские Лопахины.

Около тысячи машин в час движутся в пятницу вечером из Петербурга в сторону Зеленогорска. Приморское шоссе — Рублевское шоссе Петербурга. Новые жители загородной зоны — бизнесмены, чиновники, высокооплачиваемые менеджеры постепенно создают здесь новую цивилизацию, пеструю, складывающуюся стремительно, прямо на глазах. Мы только в начале этого динамического социального процесса.

Постройки начала 1990-х напоминают кавказские сакли, замки Людовика Баварского и «Диснейленд» одновременно. Башни с коническими завершениями, окна-бойницы, эркеры, лифты на второй этаж, литье, тяжелый цоколь из гранита, гаражи, баня, домик охраны. Ограда, как в феодальном замке, ров, куртины, вышки. Все подготовлено к круговой обороне, способно выдержать прямое попадание из гранатомета «муха». От этой бурной поры первоначального накопления остались могучие недострои: хозяева убиты или вынуждены были бежать куда-нибудь в Грецию, Испанию, на Каймановы острова.

К концу десятилетия рисунок застройки решительно поменялся: бионические, округлые формы (посмотрите на дом у входа в сестрорецкие «Дубки», носящий местное название «Третий глаз») или деревянная скандинавская псевдопростота — никаких оград, триколор на флагштоке, «тарелка», обеспечивающая связь. Карельский перешеек постепенно движется от средиземноморской роскоши к протестантской аскезе. Это еще не Финляндия, но уже похоже. Одновременно с бумом индивидуального строительства обустраивалась инфраструктура: через каждые полкилометра трассы — кафе, придорожные мотели, бензоколонки с магазинчиками. В Дюнах — гольф, в Репино — прокат лошадей, на Курорте — катание на дельтаплане, аквабайки, к северу от Зеленогорска — обустроенный горнолыжный склон с подъемником. От Лисьего носа начинается придорожная торговля: цветы, дрова для шашлыка, лисички, грузди, копченая рыба. Эта лепота, первоначально тяготевшая к трассе, постепенно выплескивается на периферию: берега Щучьего озера, прежде напоминавшие помойку, вычищены и выложены специально привезенными валунами; у железнодорожных станций зонтики летних кафе, к дачам проложены асфальтовые дорожки.

Но сабурбия не только для автовладельцев и курортников. Это трасса издавна влекла парочки — от студентов, которым рай и в палатке или спальнике, до современных Вронских и Карениных, драматически рвущих семейные узы. Все проникнуто пороком, адюльтером, любовью. Маленькие гостиничек, по-французски сдающие номера не на сутки, а на часы, баньки, предназначенные вовсе не для семейного помыва, мотели и санатории, где танцуют, знакомятся, заводят курортные романы.

Этим летом почти на сто процентов заполнены санатории и дома отдыха. По эспланаде Ермоловского пляжа движутся нарядные дамы из Сестрорецкого курорта: соломенные шляпы, длинные легкие платья, шпицы на поводках. В Белые ночи мчатся машины с мигалками: здесь Селезнев, депутаты, замминистров, губернаторы. Снова забиты Дома творчества: в писательском стрекочут пишущие машинки, по Репино бродят Герман с Кармалитой, по Комарово прогуливаются Нина Ургант с Зинаидой Шарко. Карельский перешеек снова, как и десять лет назад, превращается в приполярный Сочи.

Новейшие Лопахины не вытеснили Раневских и Гаевых, а мирно ужились с ними.

Сестрорецк — город, где живут поколениями. «Трудовая династия» — здесь не штамп из советского производственного фильма, а обычный социальный институт, все вышли с завода Воскова, знаменитого, основанного еще при Петре. Тут делали мосинские трехлинейки, пулеметы-пистолеты Дегтярева, потом перешли на изготовление оснастки. Когда-то здесь работали почти все горожане. Сейчас Инструментальный завод дает работу примерно тысяче квалифицированных слесарей и станочников, это в пять раз меньше, чем в середине 80-х. Остальные находят работу в Петербурге, благо до него полчаса езды, или служат в окрестных санаториях. Все знают всех и помнят местных уроженцев, ставших знаменитыми, — от «Есенина русского футбола» Всеволода Боброва и лыжницы Любови Егоровой до путинского советника Андрея Илларионова и звезды НТВ Павла Лобкова. Конечно, здесь множество проблем: застройка ветшает, трасса несет соблазны и в городе серьезно озабочены молодежной наркоманией и проституцией вдоль шоссе. Коттеджное строительство не дает потомственным горожанам особых выгод и вызывает естественную неприязнь к новым богатым, не укорененным в местной, давно сложившейся среде. Большинство сестроретчан до сих пор живут в деревянных дачках начала века, двухэтажных, с резьбой, затейливыми башенками, цветными стеклами. В 70-е началась застройка многоэтажными каменными домами, почти все они построены по индивидуальным проектам и носят затейливые названия — «Муравейник», «Кукуруза», «Пирамида», «Два поросенка». Весенними ночами, как и десятилетия назад, у плотины город традиционно ловит корюшку, здесь все — и пацаны, и почтенные отцы семейства. Козье молоко, купания в Разливе, походы за грибами и черникой, дивные виды, огромный старинный парк «Дубки», патриархальный быт и близость Петербурга создают городу удивительные возможности. Петербуржцы, привыкшие проскакивать Сестрорецк по Приморскому шоссе, еще не понимают всей прелести этого городка, соединяющего провинциальную идилличность и принадлежность к северной столице. Это место не хуже Царского Села и Петергофа, но не так знакомо и изъезженно.

Зеленогорск — совсем другой город. Тут все связано с трассой и сервисом. В свое время зеленогорские фарцовщики, пираты Приморского шоссе, гремели в Ленинграде как ребята рисковые, опасные и по-особому щеголеватые. Сейчас они остепенились — кто-то устроился в местные кафе и пансионаты, ухаживает за палисадниками и находит усладу в подледном лове, здешнем всеобщем увлечении. Кто-то выбился в бизнесмены и дает бывшим одноклассникам работу за стойкой бара или прилавком. Есть и те, кто до сих пор не утихомирился: хитрая система выделения участков, бум на рынке недвижимости создают возможности для рэкета, делают организованный поджог ветхих, заброшенных дач выгодным промыслом. Как в любом городке, где все всех знают, сестрорецкие и зеленогорские образуют мощные закрытые корпорации: правоохранители и правонарушители вышли из одних классных комнат и детские связи для них сильнее писаного права.

Эти городки для Питера — как Химки, Люберцы, Долгопрудный для Москвы. Здесь все повязаны и друг друга не выдают. Начать свое дело приезжему, даже петербуржцу, не просто. Но местные деловые люди постепенно остепеняются. Дурная слава им уже не нужна. Как и повсюду в России, верховодят бывшие спортсмены, покровительствующие физической культуре и православию, местные патриоты, строящие корты и борющиеся с наркоманией.

В Курортном районе большие планы. Здесь думают об аквапарке, большом новом зверинце, хотят устанавливать памятники местным уроженцам, разбивать новые лужайки для гольфа, благоустраивать пляжи. Руины профсоюзных санаториев, заброшенные после августовского кризиса виллы все меньше определяют здешний пейзаж. Сосны, дюны, песчаные пляжи преображаются в петербургский Лонг-Айленд третьего тысячелетия.

Я ДУМАЮ, ЧТО...

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Встреча с непредсказуемым

За годы моей жизни многое переменилось. В школе я не сомневался, что впереди свободное развитие всех будет условием свободного развития каждого. Потом усвоил еще одну фразу: «бесконечное развитие богатства человеческой природы как самоцель». Все это казалось достижимым. Будет одна большая война, капитализм рухнет, и профессия военного упразднится (я доказывал это в поезде молодому командиру). То, что мир ислама, Китай, Индия — особые цивилизации со своими особыми проектами, не приходило в голову не только мне.

Я знал о голоде на Украине. До меня дошли в 1932 году слова Бухарина, брошенные в частном разговоре: в деревне кровавый хаос, пятилетка провалилась. В 1937 году я писал товарищу Сталину, что не надо увлекаться террором. Думаю, что письмо нечитанным было брошено в корзину. В 1939-м я подвел простой итог тому, что делалось у меня на глазах: всех умных людей пересажали, остались одни дураки, но вера в светлое будущее не поколебалась.

Сейчас от этого времени у меня осталось только одно — решительное несогласие со словами Константина Леонтьева: «Всем лучше никогда не будет; одним станет лучше, другим хуже. Это единственная возможная на земле гармония». Брошюра «Наши новые христиане, Достоевский и граф Лев Николаевич Толстой» не была изъята цензурой, я прочел ее и возмутился. Возмущало неверие в человеческие силы. Возмущает до сих пор, хотя в каком-то плане я согласился с Леонтьевым: развитие не идет от хорошего к плохому (золотой век, серебряный, медный, железный) или от плохого к хорошему, как придумал Кондорсе. В человечестве (как в отдельном человеке) идет движение от простого и цельного к сложному, сложное грозит разорванностью, но с ней можно бороться, восстанавливать цельность. Я несколько раз проходил через разорванность и собирал себя заново. И думаю, что это доступно каждому, каждому человеку и каждой цивилизации.

Подросток больше знает, чем ребенок двух-трех лет, но сравнительно с ребенком он разорванное существо. Взрослый иногда достигает цельности, а чаще загоняет разорванность внутрь, топит в вине, в суете. Лучше ли он? Счастливее ли он? А старость? Если брать героев Достоевского, то Тихон Задонский или Зосима высветлили в себе высший образ; обратный пример — Федор Павлович Карамазов, обрисованный с потрясающей яркостью.

Развитие человека — подобие истории человеческого рода. Много раз цивилизации оказывались на краю пропасти, и много раз люди рвались от сложности к простоте, до готовности черта, в бреду Ивана Карамазова, вселиться в семипудовую купчиху и поверить во все, во что она верит. Изредка случались

эпохи равновесия центробежных и центростремительных сил, цветущей сложности. А иногда все рушилось.

В 1992 году я провел час в автомашине с Гансом Гадамером. Он сказал мне, что Хайдеггер был уверен в гибели западной цивилизации, если она круто не переменится. Карл Поппер, философ совершенно другого направления, написал незадолго до смерти, что достаточно одного телевидения, чтобы разрушить цивилизацию, — если оно не изменится.

Современный ум очень изощрен и все время создает средства выхода из очередного кризиса. Но не все страны способны эти средства применить. И каждое решение проблемы создает, по крайней мере, две новые, неожиданные. Кто знал, что холодильники пробьют дыру в атмосфере? Что демонстрация американского фильма в Абадане свергнет шаха и приведет к власти Хомейни? Кризисы развития захватывают непредсказуемые области. Надо воспитывать в себе способность созерцать мир с птичьего полета и решать частные проблемы, не теряя неизменно целого. Если хотите выразиться по-старому — не забывать Бога.

Когда-то племена объединили империи. Но все усилия императоров рушились, если им не удавалось перестроить небо и объединить людей одной верой. Удержались только те империи, которые оперлись на мировые религии или с самого начала держались за одну из них. Сейчас выступили наружу новые глобальные задачи, но к ним не удается подступить, мешают раздоры. В том числе раздоры разных религий, столкнувшихся на неожиданно тесной земле, как соседки на коммунальной кухне. От кухонных ссор я уходил, запираясь в своей комнате, но куда уйти, если кухня — весь глобус?

Человек не поспевает за ростом сложности познанного мира, за появлением новых виртуальных миров. Более ста лет назад Достоевский мучился сознанием, что образованный человек не может верить в букву предания, и приходил в ужас от мысли, что будет, когда «половина России просветится» (он не знал ответа и не решился вынести свои сомнения в опубликованный текст, они остались в черновиках к «Бесам»). Сегодня просвещение зашло дальше, чем Достоевский мог себе представить, и в распространении, и во внутренней изощренности. А вера неотделима от простоты, от прямого взгляда в суть бытия, не давая глазам разбежаться по любопытным предметам.

Сегодня все то, что еще в каменном веке было распределено по ветвям мирового Дерева, по уровням высоты, рассыпалось на плоскости, и человек, глядя вокруг, не находит ничего высокого и низкого, только приятное и неприятное. Жизнь, по удачному выражению Александра Мелихова, приняла мастурбационный характер. Секс приятнее, чем молитва, а наркотики дают еще более острое наслаждение. И инстинкт самосохранения, не только духовного, а даже физического, толкает к фундаментализму.

Чем больше наркоманов и сексуальных маньяков, тем больше фундаменталистов. Фундаментализм силен как соблазн шоковой терапии, как принудительное лечение цивилизации, севшей на иглу.

В 1998 году я беседовал с фундаменталистом из Газы, приехавшим в Швейцарию искать понимания на Западе. С ним можно было разговаривать и договариваться. Однако многие его коллеги сами беснуются. Ломая антенны спутникового телевидения, они повторяют ошибку луддитов, ломавших машины. Это не остановило переход к промышленному обществу, и взрывы домов ничего не остановят. С фундаменталистами возможны соглашения, возможно перемирие, но в глобальный диалог культур фундаментализм не вписывается.

Восстановление вертикали, незыблемой шкалы ценностей, различия верха и низа требует опоры на «глубокое сердце», на интуицию по ту сторону слов. Это вполне в духе всех великих религий. Цель их «держать сердце ученика открытым любви... Величайший грех — это отрицание любви, отказ от любви. Главная цель старцев — научить не грешить против любви, вдохновлять и помогать росту любви до святости». Так писал католический монах Томас Мертон о русских старцах[1].

[1] M e r t o n T. Mystics and Zen masters. N. Y. (first ed. 1961), p. 186.

Читая его книгу, я наткнулся на аналогичное высказывание видного буддиста Дайзетцу Судзуки, «бесспорно самого авторитетного и законченного истолкователя традиций Риндзай, последователей старца Линь-цзы: «Самое важное — это любовь». Томас Мертон пишет: «Это он (Дайзетцу Судзуки. — *Г.П.*) высказал мне в доверительном общении, и я почувствовал, что так он подвел итог всему, что когда-либо писал, пережил или говорил»[2].

Свидетельство Мертона многого стоит. Мне оно сразу же дало масштаб, с которым я сопоставил свой собственный скромный опыт, так как я безусловно доверяю интуиции одного из величайших созерцателей XX века.

Беседа с Судзуки произвела на Мертона огромное впечатление. Я слышу отзвуки ее в двух других местах книги: «Что-то проясняет до ошеломления, когда говоришь с японским дзэн-буддистом (отвергающим всякую букву буддизма во имя духа. — *Г.П.*) и находишь, что между вами больше общего, нежели с теми соотечественниками, которые мало заботятся о религии или проявляют интерес только к внешней ее стороне»[3]. И еще: «Хотя существуют многие важные различия между традициями, у них есть и много общего, включая некоторые основные черты, которые отделяют монаха и дзэнца от людей, предающихся жизни, которую я назвал бы агрессивно несозерцательной»[4].

Дзэнец, в отличие от авторов постмодернизма, знает о различии между луной и пальцем, указывающим на луну, то есть знает о реальности луны (святой преподобный Силуан писал: «Я не верю в Бога, я знаю Бога»). Именно поэтому он не боготворит дорожные знаки и указатели.

В записках святого преподобного Силуана есть фраза: «Я сейчас пишу, потому что со мной благодать. Но если бы благодать была большей, я бы писать не мог». Состояние большей благодати подобно потоку лавы, еще не распавшейся на остывшие куски-слова. Только остывая, лава кристаллизуется в членораздельную речь — на иврите, санскрите, на греческом у Иоанна Богослова, на русском у Силуана. Все писания несут на себе отпечаток божества и остаются драгоценным для нас, но это драгоценные переводы. Их различия сами по себе драгоценны, но это различия переводов, нелепо приписывать их самому Богу. За всеми переводами — единый дух. Мы не можем понимать его собственный «язык» так же, как ученые космонавты не в состоянии были понять целостное сознание Соляриса. Но мы можем читать писания между строк, и если с нами благодать, не запутаемся в различиях букв. Это тоже сказал святой Силуан: «То, что написано Св. Духом, можно прочесть только Св. Духом». В Святом Духе нет ненависти, нет отчуждения от Другого и нет препятствий к глобальной солидарности. Она никогда не может быть достигнута в совершенной полноте, но в каждую эпоху к ней можно подойти настолько, насколько жизнь требует. И центробежные силы цивилизации, духи распада, могут быть уравновешены центростремительной силой, силой, вечно восстанавливающей вечно рушащуюся «ценностей незыблемую ска́лу».

---

[2] Там же, с. 41.

[3] Там же, с. 209.

[4] Там же, с. 7.

ДЕТСКИЕ ИГРЫ

АНАТОЛИЙ КОРОЛЕВ

Немецкая шпионка

Однажды давным-давно я нашел в школьной парте фотокарточку.

Она до сих пор хранится в моем архиве.

Немка!

Я с трепетом рассматривал карточку в своей руке и пытался от нее отвязаться. Выбрось, дурак... Но рука как прилипла, признаться, я не мог оторвать глаз от красотки. Я повертел находку и понял, что это вовсе не карточка, а трофейная гитлеровская открытка. На нежном фоне коричневатой сепии была сфотографирована в профиль до пояса прелестная молодая фашистка с полуобнаженной спиной и оголенным плечом, похожим на лекало. На ее прелестной шейке сиял краешек неземного колье, а на плечо была наброшена гипюровая ткань. (Разумеется, слов «сепия», «колье» и «гипюр» я тогда не знал.)

Кто-то вошел в класс, и я быстро спрятал находку в портфель. Пожалуй, я испытал чувство греха и стыда.

Тут, пожалуй, надо взять паузу.

Мне было лет одиннадцать, кажется, была зима, я стоял на краю света в пустом классе провинциальной уральской школы. Я жил в СССР. (Компьютер *СССР* подчеркнул: *слишком много идущих подряд согласных букв*. Он не знает, что такое Советский Союз.) От войны страну отделяло немногим больше десяти лет. Я ненавидел немецкий фашизм и американских поджигателей войны.

Вот черно-белый фон этой паузы:

1. Диафильм в моей коробке про мирного голубя мира. Наш голубь перелетел через океан и сел на окно гадкого американского президента Гарри Трумэна. Миру мир! А тот тянет к голубку свои костлявые руки-пауки.

2. Две белоснежные суповые тарелки у мамы, и у каждой на обороте напечатана фашистская свастика. Я предлагаю обе разбить, но мать против — других таких глубоких для супа нет! Тогда я отказываюсь из них есть.

3. Сосед Дудников, который, напившись, иногда выбегает во двор и орет пацанам: «А ленинградских пирожков не хотите!» И мы бросаемся врассыпную — мы знаем о каких пирожках, так страшно завывая, орет пьянчуга. Это про блокадные пирожки. А блокада — дело немецких рук.

4. Мальчик с соседней улицы. Пронесся слух, что он немец. Ну, гаденыш! За отверженным разом началась жестокая охота местной шпаны. Его караулили и поколачивали возле дома. Обливали холодной водой из ведра (напротив была уличная колонка). Срывали шапку. Били стекла в домишке, где жила его семья... В конце концов семье пришлось переехать. Но почему немец? Всего-на-

всего потому, что он был светлокожий, светловолосый, белобрысый блондин с какой-то нерусской фамилией. Этого было достаточно. Правда, вертелись вокруг немецкого и туманные возражения.

5. Дом, где я жил, построили пленные немцы и с таким толком, что даже в самый жуткий уральский мороз наша печка сохраняла тепло двое суток. Какая экономия дров для бедной семьи... А когда плен пленных закончился и немцы отбывали в Германию, их (по словам матери) провожали на вокзале со слезами на глазах — уезжали мужики с золотыми руками, а оставалась всякая безрукая пьянь и бестолочь.

6. Один из моих деревенских дядьев привез с войны всего лишь один трофей — лезвие для косы из золлингеновской стали. Такая коса практически не тупилась. На сенокосе он уходил вперед косцов на сотни метров. Он вез ее из Европы, замотав в полотенце, чуть ли не на груди, как ребенка. Когда сын по дурости сломал лезвие, рачительный мужик разрыдался: когда еще начнется новая мировая война, чтобы добыть такую косу...

А кто-то привез из Германии вот эту красу. Словом, присвоив трофейную открытку, я оказался в плену самых противоречивых чувств... Дома я снова извлек красавицу на свет и, уже не торопясь, рассмотрел добычу. Снимок был чуть надломлен, и по полю изображения бежала слева направо — под подбородком и краем короткой витой стрижки — ломкая линия. Я разобрал в уголке немецкое слово *Берлин*. Я разглядел сверкающую полоску колье... Брильянты! Я робко полюбовался перламутровым блеском белка в ее дивном глазу. Я как-то неясно понял, что она киноактриса... Но больше всего понравилось, что дива на меня нисколько не смотрит, а глядит слегка вверх, в небо.

В ту пору я почему-то боялся прямых женских взглядов.

У нас в комнате над диваном долгое время красовалась в раме репродукция знаменитой «Незнакомки» Крамского. Как известно, художник написал портрет таким образом, что неизвестная — куда бы ты ни встал — смотрит на тебя внимательным взором. Прямо мурашки по коже. Но в один прекрасный день мое терпение кончилось. Взяв бритвочку, я вскарабкался с ногами на диванную спинку и — чик! чик! — изрезал крест-накрест ее глаза... Мне крепко попало, но зловещий портрет пришлось снять.

Я попытался узнать, как зовут мое сокровище. С наитием влюбленного я легко справился с первым немецким словом *Камилла*... Второе — *Horn (Хорн)* — я прочел как *Нори*, но все же сообразил, что читаю неверно, и разгадку пока отложил.

Бог мой, как разом потускнели рядом с божеством самые красивые девочки из моего 5-го «Г». Пухленькая воображуля Тоня Пучкина и жеманная задавака Лара Колипарова... «Хрюша да киса!» — обругал я их мысленно. Даже школьная раскрасавица старшеклассница Кирка Кирова по сравнению с богиней стала просто рыжей селедкой... м-да...

Но советскому мальчику было непросто влюбиться в фашистку, даже если она всего лишь плоская фотокарточка в технике сепии. Душа металась в поисках выхода из логической ловушки. И скоро выход был найден: я стал убеждать своих дружков, что наша лучшая учительница (классный руководитель Зоя Ивановна) — шпионка!

Какая? Немецкая! Вовка Сажин и Валерка Колотов поверили сразу, а Витька Соснин усомнился. Требовалось доказательство. Я долго думал, как сделать улику. Эврика! У шпионов обязательно есть рация, а у рации — антенна. Я нашел сначала медную проволочку, затем, порывшись в маминой шкатулке, отыскал какие-то чернильного цвета гладкие бусинки, нанизал их на антенну, напоследок прицепил обломок механического происхождения — готово! Оставалось только умело подбросить антенну в портфель училке.

Сегодня, оглядываясь на странное стремление дитяти любой ценой (в духе соц-арта) оболгать и скомпрометировать учительницу, я думаю, что сам был своего рода чуткой антенной, которая сначала улавливала постсталинский страх перед красотой чужого, а затем транслировала это на других.

Камилла Хорн стала катализатором этого ужаса перед абсолютом чужого.

В моем случае я проживал сразу два страха. Во-первых, панический страх *советского* перед эросом, ведь красотка была для меня фактически голой. Голой

бабой была она и для неизвестного солдатика, который заграбастал Камиллу Нори в каком-нибудь немецком жилище.

Но она не была голой, она была задрапированной. Приоткрытое плечо не соблазняло, а просило защиты.

Однако советский солдат счел даже такую приоткрытость порнографической голизной. В моем мальчишеском варианте эротическое начало пряталось в тени другого, более важного страха, а именно: в Камилле была явлена сила соблазна прекрасным, перед которой не могла устоять ни одна идеология. А я одновременно хотел быть советским мальчиком и тайно хранить верность прекрасной немке.

Меня разрывало на части между тайной и презрением к себе. Чтобы уцелеть, я должен был во что бы то ни стало восстановить самоуважение.

Одним словом, динамический вектор этих двух переживавший — эроса и красоты — и выразился в моем сюрреалистическом желании разоблачить (то есть раздеть училку). Если и она *тоже немка*, то я без греха.

Подбросить *антенну* в портфель учительнице не вышло. Зато удалось обнаружить находку и предъявить улику друзьям.

Что ж, я ликовал. Загадочный предмет произвел впечатление на моих дружков. (Замечу, что публичное разоблачение происходило в атмосфере полной конспиративности. Никто в классе не должен был знать нашу тайну. То есть у истины не было никаких прав быть явленной. Еще одна советская абсурдная парадигма.) Дружки только присвистнули. Шпионка!

Даже Витька Соснин задумался, а на следующий день сообщил нам под страшным секретом, что у него в доме есть подземный ход, который ведет под телефонным заводом прямо к Каме.

— Врешь! — воскликнули мы.

Тогда он мрачно привел нас к себе в дом — деревянный, двухэтажный, — где показал на полу свежие мокрые следы больших босых ног, которые вели в туалет! До сих пор не понимаю, как он это провернул, ведь мы одной гурьбой поднимались вверх по лестнице. Он открыл дверь в туалет и молча показал на стену — тут замаскированный ход. Нас охватила такая жуть, что языки прилипли к нёбу... Его подземный тоннель напрочь побил мою антенну и немецкую шпионку.

Тогда, чтобы взять реванш, я попытался сочинить дарственную надпись на обратной стороне заветной открытки, накарябал цепочку как бы немецких слов-каракулей и подписался за кинозвезду вот таким вот образом:

Осталось только придумать историю, когда и где Камилла подарила мне свой автограф (это слово я знал), но внезапно, вдруг, неожиданно, как снег на голову, как гром среди ясного неба мое детство кончилось — я повзрослел. Это случилось в кино. Сразу скажу, что Камилла Хорн там не играла... Мы купили билеты на какую-то иностранную ленту со скучным названием «На окраине Парижа», но уже через пять минут мои дружки взвыли: это же про любовь! А такое кино мы принципиально не смотрели. Вовка Сажин, Валерка Колотов и Витька Соснин двинулись к выходу, а я остался в зале. «Ты чего, Король?!» Я промолчал и остался один. И как оказалось, остался один навсегда... Мне почему-то захотелось досмотреть этот фильм про забавного толстяка Жюжю, который жалко любил белобрысую проститутку (это слово я уже знал), послушать песенки, которые поет для Марии чернявый грустный гитарист. Из той любви ничего не вышло. Фильм кончился смертью девушки. Я вышел с комком в горле, стыдясь, что чуть не разревелся.

Меня окружила холодная весна. Игры в немецких шпионов закончились. Я остался один на ветру бытия.

Прошло много лет, и я узнал, что видел той далекой весной конца 50-х годов фильм знаменитого Рене Клера «Порт де Лила», что тот забавный толстяк Жюжю — великий французский актер Пьер Брассёр, а чернявый гитарист-шансонье — сам Жорж Брассанс.

Прошло много лет, и я наконец правильно прочел имя немецкой кинозвезды на открытке с моим поддельным автографом. Камилла Хорн. Карьера ее не

сложилась. Она не стала новой звездой. В «Истории киноискусства. 1895 — 1927» Ежи Теплица я прочитал о ней всего одну строчку — «дебютантка Камилла Хорн (Маргарита)».

Она снялась в «Фаусте» (1926) выдающегося Фридриха Мурнау. Эмиль Яннингс играл Мефистофеля, Геста Экман — Фауста, а она — дебютантка — Маргариту. Однако грандиозный фильм провалился. «Это не Гёте, а Гуно», — язвили критики. «Фауст» был последним фильмом Мурнау в Германии.

Видимо, к этому времени и относится фотокарточка юной звезды, сделанная в Берлине в студии «Кайзель». Там Камилле едва ли двадцать лет. Поразительный тип ангельской красоты многое обещал. Мурнау прав — она могла бы играть идеал.

Прошло еще много лет, и я написал про историю своей неразделенной любви к *открытке* в германской «Кёльнишер Рундшау», и вдруг!.. И вдруг раздается звонок нашей немецкой приятельницы и прекрасного фотографа Аниты Шиффер-Фукс. И она говорит, что ее мама знакома с Камиллой Хорн.

Она жива?

Больше того, ей переслали мою статью, и она была очень тронута историей русского школьника, который стал писателем. Ее давно все забыли.

— Она обещала тебе написать!

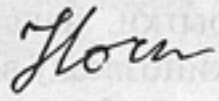
Признаться, я растерялся.

И вот через месяц, в канун Нового, 1992 года я действительно получаю плотный конверт, в котором была только лишь одна фотография. Изумительной красоты дама на резном диване, обтянутом шелком... широкий пояс из черной кожи на золотистой застежке... наглухо застегнутая блузка из блеклых сиреневых клеток с отложным воротничком из белого атласа в тон пепельно-седых волос... в мочке уха сверкает капля бирюзы в оправе тяжелого золота... такая же бирюза в золотой цепи на груди... и ее лицо, строгое лицо постаревшего ангела, полное горького достоинства и украшенное темно-сизыми очами.

И опять она смотрит не на меня! Но уже не в небо, а в землю.

На карточке в верхнем левом углу черным фломастером нежной немецкой вязью было написано: «Дорогой Толя, поздравляю с Рождеством». И подпись: «Камилла Хорн. 1991—92».

Я обомлел. Моя выдуманная тридцать лет назад для обмана дружков закорючка и ее подпись были практически одинаковы. Сравните сами:



P.S. Недавно из Германии дошло известие о ее смерти. Кажется, ей было почти девяносто лет.

На днях мне позвонила берлинская приятельница Андреа Гоцес — она наконец исполнила мою просьбу, нашла в швейцарском каталоге видеокассету с «Фаустом». Я до сих пор не видел ни одного фильма с Камиллой.

Лучшие отечественные
кинофильмы
на кассетах

VHS...

1990

1999

...и DVD

МОСФИЛЬМ

СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

ЛЕНФИЛЬМ

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

ЭКРАН

ЛУЧ СТУДИЯ

КРУПНЫЙ ПЛАН

ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ

Киновидеообъединение «КРУПНЫЙ ПЛАН»
http://www/kp.l-card.ru; e-mail: cinema@l-card.ru
123242 Москва, Дружинниковская ул. 15; тел. 255-9060

...лазерных дисках

Video CD...

1997

XXI

КРУПНЫЙ ПЛАН

мы стараемся идти
в ногу со временем

И М Е Н А

Иван Демидов

ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Кукольный дом Ивана Ивановича Демидова

На телевидении Иван Иванович с четвертого класса, так что к 2000 году он уже имеет солидный стаж работы в массмедиа, равный двадцати трем годам. А выглядит он между тем отменно: высок, прекрасно сложен, белокур. Над великолепным торсом — гордо посаженная голова, умные белесо-голубые глаза, то ледяной, то неожиданно теплый взгляд и нейтрально звучащий голосовой модуль... Одним словом, Иван Иванович, каким он явился в тот теплый солнечный день апреля, был неотразим.

Однако за полчаса до встречи с мэтром отечественного телевидения я выслушала устрашающие наставления от пресс-службы ТВ-6. Меня предупредили, что Демидов ужасен в гневе, что он Зевс-громовержец и вообще с посторонними он сух и замкнут, отчего людям трудно с ним разговаривать, на него не угодишь. А интервьюеры для него и вовсе неуважаемая челядь. Я трепетала. Господи, этот Олимп, гори он сизым пламенем вместе со всеми его богами. Чем больше меня охватывала дрожь, тем нежнее, радостнее и кровожаднее улыбались очаровательные дамы из пресс-службы. От ужаса я выпила чашку чая «Липтон», который мне почти ласково поднесли замечательные пресс-коллеги. И пришла пора... мы отправились к Демидову.

Иван Иванович закурил «Parliament» и неожиданно вежливо, даже доброжелательно заговорил со мной. Выяснилось, что кричит он на всяку-разну челядь лишь тогда, когда, расположившись прямо супротив его очей, какой-нибудь журналист (или коллега) тупо и непродуктивно задает вопросы. Ивану Ивановичу становится невыносимо скучно и тошно. В том же случае, когда журналист думает вместе с Демидовым, он живо и вполне по-человечески откликается. Беседует. И не без удовольствия. Выяснилось также, что родился Иван Иванович в Самаре, то есть в Куйбышеве (так называли волжскую родину Демидова, когда тот был мальчиком). Именно там маленький Ваня попал на телевидение в первый раз. И решил никогда оттуда не уходить. После вынужденного перерыва (служба в армии) он приехал в Москву и сразу же устроился осветителем на телевидение. Затем, в последние годы перестройки, Иван Иванович попал в команду «Взгляда» и, не имея никакого специального образования, быстро пошел вверх по карьерной лестнице. Кто не помнит «Музобоз» с Иваном Демидовым в очках, в джинсах, в кожаной куртке. Он эффектно выбрасывал листочки в конце своей музыкальной программы и отрывисто говорил ставшую на несколько лет сакраментальной фразу: «А новостей на сегодня больше нет». И девушки, прилипнув к телеэкрану, улыбались и рыдали, с тоской провожая Ивана Ивановича до следующего эфира...

Теперь Демидов ходит без очков — многие не воспринимают его лицо вне черных стекол на глазах, потому что многим виделось за очками что-то большее. Но Иван Иванович доволен проделанной работой. Доволен своим внут-

ренним ростом (человеческим и профессиональным). Но признать свой внутренний мир абсолютно гармоничным он отказывается, хотя уверяет, что очень стремится к гармонии. Однако на телеэкране появляться пока не желает: «Выйти на телевидение, значит, выйти с *чем-то*... пока я ничего *такого* для себя не нашел, а фальстартов не люблю».

О том, что же любит Иван Иванович, удалось выяснить не много. Любит хорошую музыку, например «Битлз». За то, что это на сто процентов хитовый коллектив, а как истинный продюсер Демидов знает цену хиту. Еще он любит «Битлз» за то, что именно они заложили простейший, но канон в музыке. Поэтому слово «Битлз» сегодня звучит уже не как название группы, а просто-таки как септ-аккорд, как музыкальная гамма или музыкальная грамота. О музыкальных пристрастиях Ивана Ивановича я говорю специально, чтобы было ясно, каковы же эталоны вкуса у мэтра отечественного телепродюсирования. И какое понятие у этого человека об истинном хите.

Еще Ивану Ивановичу нравится МХАТ им.Чехова. Он дружит с курсом Д.Брусникина, даже любит посидеть на вступительных и, возможно, на выпускных экзаменах. Так что о понятии «событийный ряд» в чеховской драматургии и о том, что такое яркая театральность, Демидов знает не понаслышке. Не случайно именно на ТВ-6 существовала лучшая на отечественном телевидении программа о театре — «Театральный понедельник» .

Когда-то, еще в годы расцвета «Музобоза» и, соответственно, в годы, когда Демидов выступал на телеэкране в качестве ведущего этой программы, Артемий Кивович Троицкий «обозвал» его Кеном (кукла Кен, как известно, — лучший друг, а иногда даже муж куклы Барби). Но Иван Иванович не обиделся на Артемия Кивовича (дружески именуемого им просто Тёмой), а воплотил неожиданно подаренную идею в тележизнь, причем весьма просто, но вместе с тем изысканно, не без концептуального шика. Хотя всякая концептуальная построенность обязательно утонет в единстве событийно-рекламного телешоу. Телевидение произвело мир без границ и без градаций, мир странной, но вполне гармоничной унитарности. Здесь легко скрещиваются события, смешиваются смыслы, наслаиваются друг на друга видеосюжеты, образуя все новые и новые комбинации картинок, телемимикрия не дает возможности адекватно описать феномен телемедиа. В связи с чем концепция канала ТВ-6, созданная Демидовым, бесспорно, считывается, но утопает в дымовой завесе видеособытий.

Итак, Иван Иванович, знакомый со словом «эстетика», не испугался фактологической и плоскостной реальности, которую так любит обыватель в телевещании. И выстроил концепцию канала в эстетике игрушек фирмы Mattell, ведущего производителя знаменитых Барби.

ТВ-6 — это игрушка для всех возрастов. Игрушечная эстетика в середине 90-х была чрезвычайно популярна у производителей рекламы и видеороликов. Она доступна потребителям всех возрастов, проста в эксплуатации, близка если не МХАТу, то уж Театру кукол точно, блестит, как фантик, ностальгически «заводит» на игру (как в детстве), привлекает внимание с первого же взгляда благодаря своей яркой костюмированности... И главное — мир игрушек универсален, как и мир самого телевидения.

Цветные фантики — признак праздника. Яркие заставки, рекламные паузы и перламутровые шоу, будто пазлы. Их легко выстраивать в конструкцию, у которой нет никакого высокоэстетического смысла, кроме самого примитивного: быть украшением. А украшение для отечественной аудитории — возможность ощутить внетелевизионный мир не смердящей серой помойной ямой, а роскошной утопией, столь необходимым каждому великолепием красок, улыбок и полудетских иллюзий. К тому же телероскошь всегда возможнее, реальнее, а главное, доступнее, чем бытовая роскошь...

Иван Иванович создал теле-поп-арт в самом примитивном изложении, что, собственно, и требовалось для молодого канала, для массмедийного явления. Он создал великолепный и большой Кукольный дом. Вспомните декорации «Знака качества», программы «Я сама», шоу Артура Крупенина, вспомните «О.С.П.-студию», «СВ-шоу»... Разве это не кукольный дом Барби? «Раскрас» телеинтерьера отливает всеми цветами радуги, и практически всегда — нарисованный задник. Яркое, почти театральное освещение, игрушечные столы и сту-

лья, неестественно широкие улыбки и откровенные румяна на щеках барби и кенов: Ю.Меньшовой, Е.Коноваловой (в строго холодных тонах Снежной королевы), всех «оэспэшников», Отара — «принца Грузии», «щелкунчика» Крупенина, вечного мальчика Легостаева, разукрашенную «трансвестированную» Верку Сердючку и, наконец, самого главного неотразимого Кена Кеновича Демидова. Он, как правило, «выставлялся» на «витрину» в золотом фраке с огромными серебряными лацканами. И это было здорово!!!

Только два канала в России имеют свою команду — НТВ и ТВ-6. В отличие от НТВ, представляющего этаких респектабельных и благополучных буржуа (что, кстати, раздражает тех, кто малообеспечен), команда ТВ-6 выглядит, как кукольная пародия на «буржуйчиков», «радикальчиков», «сладеньких попс-мальчиков» и «карамелек-девочек». Но если смотреть на них как на эстетическое явление или как на концептуальный проект — это доставляет удовольствие. Светские новости от Фадеева и Соловьевой откровенно ширпотребны и напоминают коллекцию цветных открыток. Все «ТВ-6-новости» слегка инфантильны, они пахнут шоколадом и кукольным интеллектом. Имеются на канале свои комиксы — замечательная коллекция кукол-страшилок «О.С.П.». Фирменная заставка — тоже отличительная черта лишь НТВ и ТВ-6. Иван Иванович и здесь не отошел от огромного кукольного супермаркета. На фоне горящего мигающего табло с маркой канала (ТВ-6), напоминающего шикарную вывеску дорогого магазина, появляются лица предлагаемых для продажи кукол. Выбирай любую. К тому же эти куклы периодически зачитывают друг другу любовные письма от зрителей.

Кукольная команда (просто-таки во главе с Карабасом Барабасом) каталась по всей России, выступая на огромных стадионах вместе с музыкальными группами. Что, между прочим, беспрецедентный случай в истории мирового телевещания. Канал был представлен не просто единой командой, но мобильными игроками, способными петь вживую.

Найдется парочка русофилов, которым странно — почему же демидовский концепт ориентирован на западный концерн Mattell, а не на куклу Машу, например? Но в данном случае очевидно, что более приятен для восприятия Иван Иванович в качестве Кена, нежели Демидов в качестве Петрушки. Последнее было бы слишком безобразным зрелищем.

Итак, Иван Иванович создал сверхискусственное пространство внутри стеклянной тонированной трубки. Он создал откровенный эстетический каркас — изменяемый и поддающийся реинкарнации во времени. Он сделал не просто концептуальный канал, но телевидение как театр, то есть телевидение как искусство. Его кукольные актеры выходят в эфир, будто поднимаются на подиум — разодетые в замечательные одежды, раскрашенные в неописуемые цвета.

Империя кукол, созданная Иваном Ивановичем, разнонаправленна и рассчитана на многофункциональное действие. Кому как комфортнее ее «читать». Все равно каждый следующий день и каждое новое лицо на экране, следуя закону телемимикрии, будет настойчиво расширять уже воплощенную схему, тем самым размывая границы обозначенного в сетке ТВ-6 концептуально-эстетического пространства. Лица привычно становятся не лицами, а видеосюжетами, перерастая границы обычного человеческого «я». Лица не уходят с телеэкрана и не исчезают из телесети. Они трансформируются в иные телерисунки, иные телеобразы. Это нормально, ведь на телеэкране нет конкретной личности — есть ее проекция, ее трансцендентное «я». А потому и Иван Иванович, и зритель с одинаковой заинтересованностью ожидают, *какой* Демидов вновь взойдет на подиум и *как* он сыграет свою следующую роль в эфире, трансформируясь в иной «фантик», в иную визуальную структуру. Мимикрия вряд ли предсказуема. Может быть, этот другой Иван Демидов будет носить *другое,* более солидное имя?!

Ну а если Ивана Ивановича сменит Петр Петрович или Абрам Ефимович — ничего страшного не случится. Иван Иванович не умрет. Он просто реинкарнируется в новом видеосюжете, в новом видеокачестве, в новом лице...

Впрочем, все, что построил Демидов, не так уж бесспорно. Наряду с поклонниками у него много критиков, справедливо указывающих на откровенную тенденциозность и попсовость программ ТВ-6. Более того, в последнее время ка-

нал лихорадочно бросало из стороны в сторону. Закрывались программы, менялись роли телеведущих. Были попытки уйти от однообразия кукольной эстетики, от навязчивой аляповатости, но серьезное лицо — это скорее гримаса, если говорить о лице куклы Барби. Поэтому попытка где-то «углубить», а где-то сменить тупую улыбку на гротеск не удалась. Пока.

Та телемимикрия, которую можно наблюдать сегодня на ТВ-6, уже стала приобретать отчетливую форму творческого кризиса. И репутация Ивана Ивановича оказалась этим сильно подмочена. Заговорили о падении Демидова, о его деградации (а отнюдь не о реинкарнации). Но. Неожиданно появилась программа «День за днем», выполненная в ностальгических кукольных тонах, причем сам рисунок уже вполне «человеческий». Потом — программа «Аллё, народ!». А вместе с новыми, пока не совсем ясными и смелыми проектами возникли сомнения относительно «падения» Ивана Демидова.

Так что же происходит? Все рушится или все строится? Демидов исчерпал себя, или исчерпала себя его старая концепция? Пока однозначного ответа на этот вопрос нет. Есть лишь разъяснения Ивана Ивановича по поводу всего происходящего с ним...

Иван Демидов. Мне кажется, что не бог весть как трудно было в последнее десятилетие века создать хорошее телевидение. К сожалению, мало кто пытался это сделать. В 90-е годы мы подошли к некоей телереволюции, которая уже стучалась в дверь, и началась она, как мне кажется, с программы «Взгляд». Это была уникальная телевизионная академическая и практическая лаборатория, где соединилось все необходимое для того времени — команда молодых и талантливых людей, открытие информационных границ, желание сделать что-то новое и... главное — все это отвечало ожиданиям зрителя. Мы начали судорожно учиться. Если у кинематографистов была возможность видеть фильмы Феллини, Антониони, Формана и учиться у них, то с телевидением все было иначе. Я лично до 89-го года не видел ни одной зарубежной телевизионной программы. До нас доносились какие-то отголоски. Помню, как Саша Любимов говорил: «А вот есть такая телевизионная форма, где люди собираются и разговаривают, кажется... ток-шоу...»

Сначала я не столько творчеством интересовался, сколько расстоянием от задника до ведущей, ковырялся в декорациях, отколупывал кусочки, чтобы узнать, из чего они сделаны. И быстро понял, что идеи у нас никак не хуже, главное, в чем мы отстаем от Запада, это технология. Что со временем преодолимо, а пока нужно лишь желание думать, делать, искать. Чем мы и занялись в рамках телекомпании «ВИД». А потом, получив пост директора телеканала ТВ-6, я уже имел счастливую возможность попробовать всё!!! И в достаточно больших масштабах.

Я практически не брал на канал профессионалов. Все звезды ТВ-6 сформировались в «телевизионных деятелей искусств» на территории нашего канала. Помните, как замечательно сказала фрекен Бок в мультфильме про Карлсона? «Сейчас приедут телевизионные деятели искусств»!

Елена Кутловская. Почему вы не брали профессионалов?

И.Демидов. Знаете, в театральные институты не любят брать полуготовых актеров, потому что они уже «забиты» штампами, какими-то убеждениями. Отсюда так много молодых людей на Шестом канале. Но в этом есть свой минус — если ты берешь непрофессионалов, то обрекаешь себя на долгую учебу тех, кого набрал...

Сейчас канал — это началось года полтора назад — стоит, в прямом смысле этого слова. Стоит по абсолютно объективным причинам. Во-первых, нет средств, возможностей и так далее и тому подобное. А во-вторых, мы завершили определенный этап жизни. Я сравниваю эту ситуацию с окончанием театрального института. Представьте, мы сделали самый знаменитый на всю страну театральный курс: все талантливые, все способные и, несмотря на свою молодость, все дико подающие надежды. Просто блеск! Целое поколение замечательных людей! Но дальше опытная рука, которая вырастила таких учеников, должна перевести их в профессиональный театр. Курс, который все так любили, закончился. Это было очень яркое явление, но пора переходить на качест-

венно иной уровень — в профессиональный театр. И, соответственно, уточнять задачи.

Для того чтобы стать настоящим профессионалом, нужно где-то лет семь. Мы как раз подбираемся к этому сроку. И нам сегодня пора создавать труппу, подбирать команду из других игроков, искать людей из других школ, но близких нам по духу, по стилю. Кому-то необходимо прийти к нам, а кому-то, невзирая на слезы, уйти в другой театр.

Я сейчас пытаюсь переформировать канал, но, к сожалению, все сильно упирается в возможности. И наша вынужденная медлительность приводит к тому, что мы существуем уже не как курс, но еще и не как театр. А так как на нас смотрят миллионы... Это нехорошо. Вот такая прелюдия.

Я всегда старался подходить к новым проектам исходя не только из их утилитарной нужности. Хотя понимаю, какая существенная вещь — необходимость. Но интересно подумать в рамках этой необходимости о том, как и что можно сделать по-другому. Даже если ты просто отталкиваешься от такой пугающей фразы — «лишь бы не как у других». Например, мой последний проект «Аллё, народ!» — это, с одной стороны, мои личные размышления по поводу того, *как* можно доводить информацию до аудитории, минуя привычную и ставшую обыденной форму новостей. У каждого из нас по поводу прожитого дня, а уж тем более после просмотренной или услышанной информации внутренне или внешне вырывается оценка. Вот я и подумал, почему бы не предоставить возможность людям этот стон, этот внутренний крик души о наболевшем высказать в эфире? С одной стороны, они удовлетворенно вздохнут, будучи благодарны за то, что им дали наконец-то публично высказаться. С другой — эти стоны могут быть интересны не только им самим, а многим. Потому что многие с ними солидарны. Мой принцип разработки новых проектов напоминает принцип работы производителей «Кока-колы». Они сидят и думают, какую же любопытную новинку придумать для потребителя ? Может быть, разливать «Коку» в какие-нибудь другие бутылочки или, может быть, предложить людям пить горячую или даже кипящую «Кока-колу»?!

И еще, вечная мука — *какой* канал ты делаешь? Семейный, молодежный, развлекательный... Какой?! Разве программа «Я сама» молодежная? Да, молодая ведущая. Да, канал делает молодая команда, но он не молодежный в деревянном понимании этого слова.

Я хотел сделать не молодежный, а цветной канал. Все до этого делали строгий, а я хотел сделать аляповатый, чтобы он весь мелькал. Таким я его и сделал! Я всегда точно знал, что телевидение — это картинка. И всегда до болезненности ориентировался на то, что необходимо сделать красивую картинку.

То я мучил всех эклектикой света, то сходил на спокойные тона, потому что понимал психологию зрителя, который, с одной стороны, любит привыкнуть и не любит, когда его сильно тормошат. А с другой стороны, суть моей профессии — почувствовать тот момент, когда зрителю скучно от всего того, к чему я его сам и приучил.

Я слышу о канале совершенно разные вещи и знаю, что каждый находит в нашей шестой кнопке что-то свое. Зацепки совершенно разные, иногда даже просто на уровне «шапки» канала. Кому-то она кажется интереснее, чем у других. Может быть, мои размышления больше похожи на тихие семейные радости. Но мне приятно так думать.

Е.Кутловская. Как вы отнеслись к тому, что Троицкий в свое время обозвал вас Кеном?

И.Демидов. А... я вспомнил этот эпизод. На самом деле Тёма угадал то, что я хотел в итоге сделать. Иван Демидов-продюсер и Иван Демидов-ведущий — это два разных персонажа. Продюсер должен быть человеком серьезным, глубоким, взвешенным. А вот до зрителя нужно доводить вещи достаточно простые. Но в интересной упаковке. В чем моя сверхзадача? Чтобы люди были добрые. Чтобы они, увидев некий знак доброты, отреагировали на него в своих сердцах. А наше телевидение частенько делает наоборот. Собирает большую программу, где долго говорит о доброте. Программу никто не смотрит. В итоге ни телевидения, ни доброты — ничего.

Другой пример. «Поле чудес», где Якубович спрашивает женщину, перед тем как та начнет крутить барабан: «Вы кто?» Она отвечает: «Я учительница, я

уже пятьдесят пять лет учу людей...» Леонид Аркадьевич Якубович говорит: «Друзья мои, давайте встанем и поаплодируем учительнице». Все встают и десять секунд аплодируют ей. Но эти секунды «пробивают» всю страну! Страна получает эмоциональный заряд добра.

Я стремлюсь вот к такой подаче идей. И к такой подаче добра. Я ненавижу, когда, прикрываясь важностью темы, выходит плохая передача, которая губит телевидение.

Еще. Нельзя стать настоящей звездой, нельзя «пробить» зрителя, если ты не делаешь хиты! Все остальное — разговоры, потому что мы обязаны делать хиты! Что такое хит — это понятность, простота, правильно выбранный язык. Но понятие простоты очень расплывчато, ее легко можно подменить такой простотой, которая хуже воровства. Тут штука такая...

Я понимал, что зрителю неинтересно видеть все как в жизни. Поэтому я не хотел, чтобы мое телевидение было напоминанием о том, как все бедно, серо и привычно в жизни. Назначая людей кумирами, назначая вещи своими любимыми, зритель не хочет, чтобы они вели себя так же, как он у себя дома на кухне. В этом я убежден. Можно, конечно, устроить женское ток-шоу на кухне, посадить всех за клеенчатый стол, обвесить все домашними тряпочками и рюшечками. Но! Обыденность скучна. Другое дело сделать почти «золотую» студию, найти молодую и талантливую красавицу Юлю Меньшову (конечно, с моим расчетом на перенос зрительской любви от мамы Веры Алентовой). Наша ведущая должна была одеваться на каждую программу, как на подиум. Потому что мы делаем праздник. И женщины приходят на него красивые, они идут к нам на передачу, как на концерт. И Юля, будучи талантливой студенткой, очень точно все поняла, и каждую программу она начинает с обращения к залу. «Дорогие наши женщины, — громко и радостно говорит Меньшова,— перед тем как начать съемку, давайте-ка сделаем самое главное. Достанем зеркальце, возьмем пудру, помаду...» И вся студия с удовольствием вовлекается в этот процесс. Им приятно «нарядить» свое лицо. Вообще, такое начало настраивает аудиторию и всех, кто делает эфир, на светлые эмоции. После того как женщины в студии заметно похорошели, можно работать.

Е.Кутловская. Просто праздник души!

И.Демидов. Поймите, как только у тебя в студии все красивые, так у тебя начинает все получаться. А когда у производителей программы главное — только смысл, то и в студии все будут некрасивые, и передача будет некрасивая, и смысл весь вытечет, потому что нет содержания без формы. Меня вообще всегда коробит, когда люди небрежно одеваются. Я всегда недоумеваю, как можно не гримироваться? Я не понимаю слов «я тут посижу немного в курточке». В какой курточке?! О чем ты?!

Мне как-то в самолете Иосиф Давыдович Кобзон сказал: «Какой нарядный у тебя канал!» Я ему не без гордости ответил: «Да, нарядный».

На концерт приходят люди и смотрят на артиста во все глаза — и на наряд, и на фасон его костюма, и на грим, и на то, как улыбается. Почему в телевизоре нужно видеть то, что опускает настроение, а не приподнимает его?

Е.Кутловская. Действительно, вы устроили из эфира подиум, который сразу же меняет все акценты, все стилистические рамки, принятые на сегодняшнем ТВ. Подиум возвышает, в этом его самая примитивная задача, но как она блестяще действует на толпу!

И.Демидов. Конечно. Если бы не было телевидения и если бы ничего не изменилось в стране, то я, наверное, работал бы в комсомоле!

Е.Кутловская. Как бы вы определили то поколение, которое работает сейчас с вами? Есть термин «аутсайдер», есть «поколение NEXT».

И.Демидов. С основной группой людей, работающих на нашем канале, у меня разница лет семь. Я для них не отец, конечно, но уж старший брат, точно. С ним можно и про секс поговорить, но вульгарного панибратства я не допускаю. А в спину мне уже дышат еще как минимум два поколения. И я не смогу определить их одним словом. Что касается людей, которые идут за мной непосредственно, у них вообще сложная судьба. Они не имеют уже тех иллюзий, которые есть у двадцатилетних и которые помогают им не обращать внимания на бытовые заботы, а полностью посвятить себя поиску себя, поиску своего места. С другой сторо-

ны, мое поколение фактически заняло все места в стране. Мне через два месяца будет тридцать семь. А в этом возрастном отрезке находятся все командиры роты в армии, 80 процентов брокеров на бирже, половина банковских служащих, львиная доля владельцев фирм среднего достатка, даже крупные политики. Когда-то брежневская команда засела на двадцать лет, и все знали — здоровья у них хватит на долгие годы, все места намертво заняты. Куда молодым пробиваться? У нас, слава Богу, жизнь бурно разрастается — и мест, и возможностей больше. Но у тех, кто за мной, и иллюзий уже нет, и места уже заняты. Это поколение провисает. Объективных предпосылок для радости у них нет. Это не плач по тем людям, которых я опередил, потому что раньше родился...

Е.Кутловская. А почему бы не поплакать, жалко людей-то.

И.Демидов. Наш канал более гибок по сравнению с НТВ, потому что он представлен *бóльшим* телевидением, то есть бóльшим количеством программ, а не только новостийным костяком. Один только Дибров легко справляется и с «Антропологией», и с шоу «О, счастливчик!», а новостийный работник ограничен рамками своего амплуа. Сфера его деятельности очень узка. Новостийных репортеров на НТВ большинство. А наш канал в выигрыше, молодые лица не обречены у нас на вечный «застой». Им есть куда двигаться.

Е.Кутловская. Как вы думаете, не вытеснит ли компьютерный мир из сознания большинства мир телеэфира?

И.Демидов. Понимаете, какая история... Пусть телемир перейдет в ящик компьютера, в ящик Интернета, но сама программная сетка скорее всего останется. Отомрут связисты, еще что-то техническое, но... Я говорю компьютеру, что хочу после работы минут тридцать посмеяться, потом посмотреть «X Files», потом немного новостей и концерт какой-нибудь группы, к примеру «Битлз». Вечером компьютер сам сверстает для меня программу. И какая мне разница, кто сверстал программу, канал или компьютер? Разница лишь в том, что компьютер предполагает больше возможностей для комфорта. Вот и все. Но для того чтобы кто-то сверстал программы, они должны *быть!*

Е.Кутловская. Я подумала сейчас вот о чем. Каждое поколение обязательно придумывает для себя какую-то культурную нишу. И затем занимается ее тех-

ноусовершенствованием. В свое время придумали театр. Может быть, это были не греки, но именно греки смогли предельно широко культурно самовыразиться через театр. В России театральный бум охватывает почти два века, то есть несколько поколений. Театр актуален и сегодня, но исторически он закреплен за другим поколением. Какое-то поколение создало кинематограф, какое-то телевидение. Все это сосуществует рядом. Но мир носителей информации, мир культурных ниш обязательно должен расширяться. И новое поколение найдет свое самовыражение через придуманное им компьютерное пространство. Оно не будет тяжело «нависать» над вами, грозя согнать куда-то. Те, кто идет за вами, построят себе другую нишу и исторически застолбят ее за собой, чтобы следующие поколения искали уже что-нибудь другое. Так, наверное, и должно быть. Мир — как капуста, как поле капусты. Множество листьев...

И.Демидов. Я-то услышал другое. Я должен искать, должен что-то новое делать, чтобы быть нужным следующим поколениям. Чтобы не было вечных сомнений, что кино убьет театр, а телевидение вытеснит кино.

Я не могу даже представить, что компьютер убьет то мое любимое, к чему я принадлежу. Поэтому необходимо размышлять, что ты можешь дать будущему поколению, чтобы у них лучше получилось что-то другое.

Е.Кутловская. Утверждают, что поколение NEXT выбирает только «Пепси». Да нет же, оно прекрасно пьет и «Коку», и даже «Буратино». Что изменилось, кроме того что появился новый напиток? Ничего. «Кока» как была, так и осталась, театр как был, так и остался, да еще и с историческим шлейфом. «Кока» — это классика, а ничего респектабельнее и потребляемее, чем классика, нет на любом рынке. Телевидение останется, как «Кока-кола», настоящей классикой в своей области культурного делания. Теперь, наверное, нужно вообще переходить к оценке культурных достижений каждого поколения иначе: осмыслять не только идейные или эстетические ценности, которые этим поколением созданы. А прежде всего, какой вид носителя информации, содержащий внутри себя вышеперечисленные культурные ценности, сотворен этим поколением. *(Чтобы*

снизить пафос, резко перехожу к простому вопросу.) Скажите, почему вы пригласили бывших ведущих программы «Времечко» А.Шахматова и Т.Канделаки вести передачу «Аллё, народ!»?

И.Демидов. Мне кажется, что они — по духу и по стилю — люди нашего театра. А вообще мне очень нравится история с Мейерхольдом и актерами Малого театра, которых он пригласил поучаствовать в одном из своих спектаклей. Эта история оправдывает меня, когда я не могу что-то объяснить. Так вот, Мейерхольд показывал на репетиции одному из актеров, как надо пройтись кругом по сцене с наклоном влево. И когда актер воскликнул: «Боже, объясните только, зачем?» — Мейерхольд ответил: «Это ж красиво, дурак!» Ну как еще объяснить, зачем и почему я так сделал? Да потому что мне так надо! Красиво так! Зачем размышлять вслух,вместе со всеми? Я знаю, как сделать, и знаю, почему так надо сделать — так будет хитово! Мне кажется, что не обязательно красиво рассказывать о деле, лучше качественно его делать. Объяснить идею можно только до определенной степени, потому что дальше вступает интуиция. Ну как я могу знать, что именно это сработает? Это нужно угадывать, ощущать! Угадал — значит, ты Пол Маккартни, нет — сиди где-нибудь в ресторане и жалуйся на нелегкую судьбу телевизионщика.

Е.Кутловская. Почему вы не появились в эфире «Музобоза», а затем и на муз-канале ТВ-6 без очков?

И.Демидов. В начале 90-х мне нужно было придумать какую-нибудь популярную программу всего за три недели и выйти с ней в эфир. Я не знал, как я улыбаюсь, как я говорю, как я общаюсь с людьми, потяну ли я на роль телеведущего. Я не знал себя с телевизионной точки зрения. И у меня было несколько вариантов. Программа без ведущего, программа с приглашенным ведущим, которого еще надо было найти, программа с дежурными звездами — сегодня ведет Пугачева, завтра Челобанов... И вариант, на котором я в итоге остановился, — это вариант с виртуальным ведущим, которого всего один раз снял, а дальше только озвучивай, наговаривай каждый раз новый текст. И все. Так родился тот мой образ, который первый год своего существования не имел даже имени и фамилии. Он был просто ведущим, инкогнито программы «Музобоз». Я ведь тогда к себе не подпускал никого, звезды меня не знали, мы никогда не встречались с ними на съемках. В тот период я просто занимался телевидением, а музыка была для меня постольку поскольку. Что же касается моего эфирного образа, я считаю, он у меня получился, получился, в первую очередь, как у телепродюсера. Этот образ в очках мне очень нравился. Он помог мне ощутить еще одну важную грань нашей работы. Но теперь нужен новый образ. Нужно искать то, что не окажется фальстартом.

Е.Кутловская. У каждого канала есть свое лицо, у НТВ — это лицо Киселева, раньше еще и Парфенова, а у ТВ-6 — ваше лицо. Оно как позывной сигнал, как пароль шестой кнопки.

И.Демидов. Если я и выступаю в качестве некоего пароля или лейбла ТВ-6,то скорее не в качестве ведущего, а в качестве некоей общественной фигуры, еще и популярной как публичное лицо. Грубо говоря, я такой играющий тренер, который еще и популярен, все знают, что эта команда не просто хорошая, яркая, звездная, но еще и его команда. И разве популярный тренер должен постоянно носиться по площадке и играть лучше своих игроков?

Е.Кутловская. Но логотип обязательно должен появляться на экране.

И.Демидов. Появляться — да, но только очень осторожно, с большой долей ответственности перед целью, с которой выходишь в эфир. Я очень ценю популярность, но не очень знаю, что с ней делать. Вообще, я не беру на работу людей, которые не хотят прославиться. Когда я слышу: «Ну я только в уголке посижу», — ну и сиди в уголке, чего сюда-то пришел?!

Сейчас, когда моя помощь нужна прежде всего моим игрокам, тратить время на себя, на поиски своего нового имиджа, своей новой функции на телеэкране нельзя.

Мы с вами беседуем в период межвременья, скоро многое поменяется, придут в движение какие-то другие силы — внешние и внутренние. Я не знаю, что будет с нами со всеми, но точно знаю, что телевидение всегда будет нужно и всегда нужно будет то, что я умею делать на телевидении.

Визуальный век
1980-е

фотоселекция **Евгения Березнера** текст **Владимира Левашова**

80-е проходят под покровом постмодернизма. Прошлое превращается в айсберг, решительно отколовшийся от современности. Человечество более не хочет существовать внутри представлений, сложившихся в течение века. Они рисуются в виде идеологических фикций, доверие к которым тает на глазах. Актуализируется проблематика «другого», но альтернативу идеологии изобрести оказывается невозможным. Другое постулируется как вызов, на который у эпохи нет достойного ответа. Культура попадает в ситуацию, когда после вдоха по какой-то неведомой причине нельзя сделать выдох, но удушья при этом мистическим образом не возникает. Поэтому эпоха вынуждена именовать себя неудовлетворительным термином с приставкой «пост»: то, что после. Стать историей после конца истории. Временем, помешанным на движении времени, но при этом из него выпавшим.

Итак, самоопределение 80-х лишено содержания, подменяемого процедурой собственного соотнесения с прошлым. Причем соотнесение носит либо негативный (немодернизм), либо разделительный (постмодернизм) характер. То есть изымает из эпохи вещество реальности. Вошедшая в моду постструктуралистская философия в качестве своего базового понятия берет «отсутствие», критикуя предшествующую хайдеггерианскую доктрину за необоснованную веру в бытийное «присутствие». Но такое отсутствие, подобно небытию восточных учений, оказывается реальнее реального. Кризис реальности утверждает реальность отражения, рефлекса и рефлексии, переносящей себя за собственные пределы. 80-е видят себя в качестве суммы меняющихся отражений протекшей жизни, исторической галлюцинации, в качестве тотальной репрезентации. Даже не зеркалом — экраном телемонитора, на котором мелькают замещающие друг друга картинки. Эти картинки лишены полноценности жизни, и потому ведущие теоретики описывают время в качестве формы некоего посмертного существования.

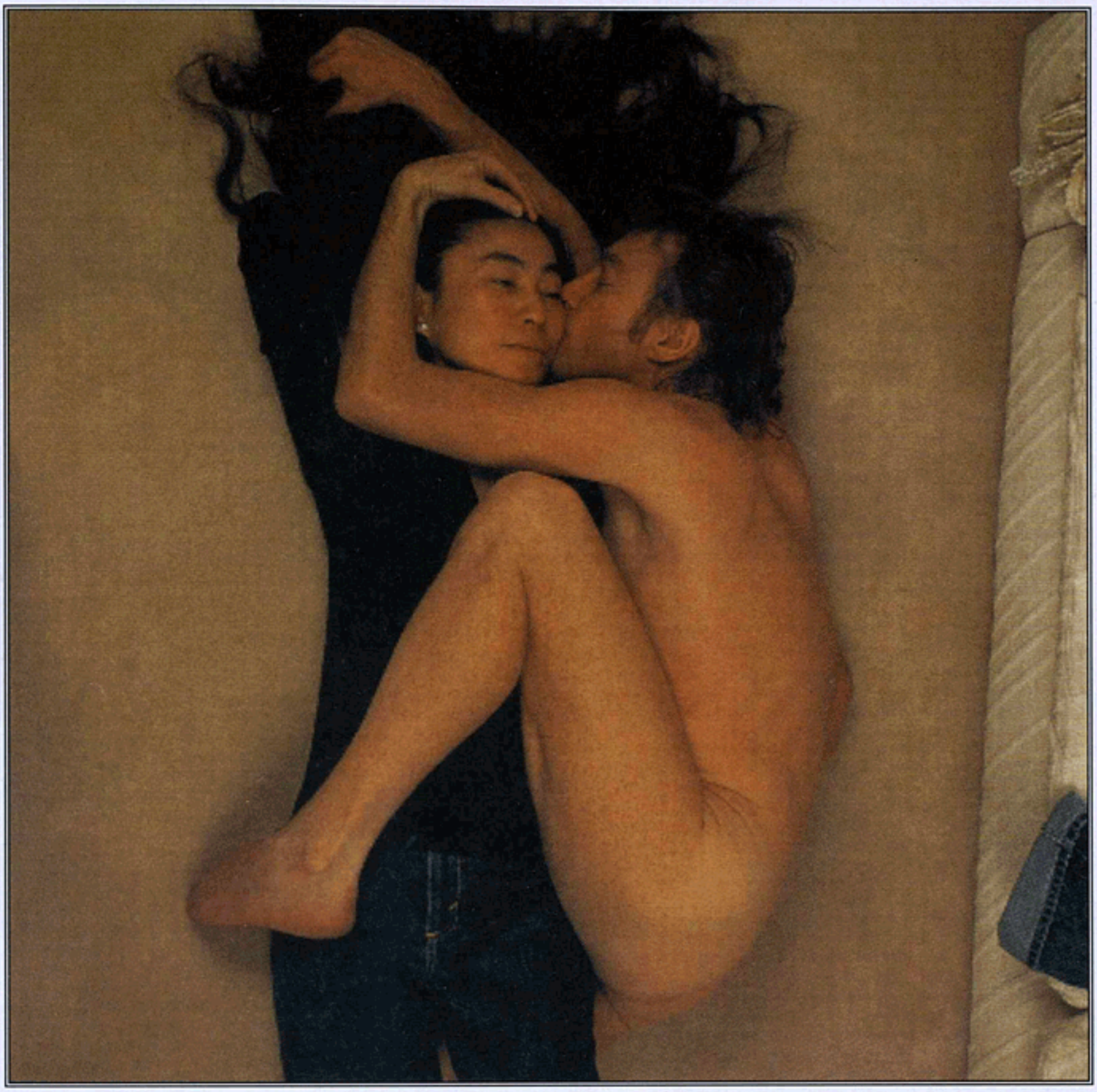
Но такая смерть странна до чрезвычайности: лишенная неподвижности, оторванная от стабильного образа. Единая форма, с которой могла бы соотнести себя эпоха, более невозможна. Таковую рождает определенность выбора, однозначность веры — то есть идеология. А постиндустриальная цивилизация, расставаясь с идеологией, может себя только соотносить, а не определять. В пору господства симулякров формы нет, точнее, она текуча, полиморфна, гиперпластична. Любое соотнесение и есть форма, тотальная, рассеянная в предельной множественности, вытряхнутой из закромов истории. Каждый из образов соотнесения выглядит чрезвычайно пластичным, он проникнут ностальгией, овеян трауром по наивной, но подлинной жизни, более невозможной. Всегда представляет собой воплощение соблазна: позу, фигуру, окоченевшую, замороженную формулу, которая в каждое следующее мгновение сменяет одну свою незыблемость следующей. Такой же мертвенно реальной, столь же медиумически живой. Мир, лишенный воли, остается представлением, но только таким, которое синонимично спектаклю, художественной постановке, высосавшей без остатка все жизненные соки эстетикой.

Это поразительная эпоха, сущность которой более всего воплотилась именно в фотографии, в нереальной реальности ее иллюзии. Более чем когда-либо в недолгой истории медиума. Отношение людей к фотографии уже напрочь лишено какого-либо напряжения. Теперь это лишь всеобщая и потому незаметная потребность. Привычный тип предметов, банальнейшая процедура. Человечество, вооруженное «мыльницами», складывает впечатления от мира стопками на домашних полках и в ящиках письменных столов. Фотопрофессиналы щелкают затворами камер, изводя километры пленки и даже не отбирая кадра: за них это делают другие профессионалы-редакторы. Ни один общественный процесс не обходится без фотографирования, как он не обходится без электричества. Фотография запасается впрок и постоянно рас-

ходуется как любой природный ресурс. И так же, как он, фотография — только сырье, девальвированное в своей отдельной ценности. Она нужна безотлагательно, но не сама по себе, а только для чего-то еще. Не может не быть растворенной в кино, не быть переведенной в видео, которые теперь более самой фотографии передают ее природу — множественность, количественную безразмерность копий, отсутствие уникальности. Фотография, заполнив все человеческое пространство, делает очевидным вопиющий парадокс: предметность сама по себе не может быть уникальной.

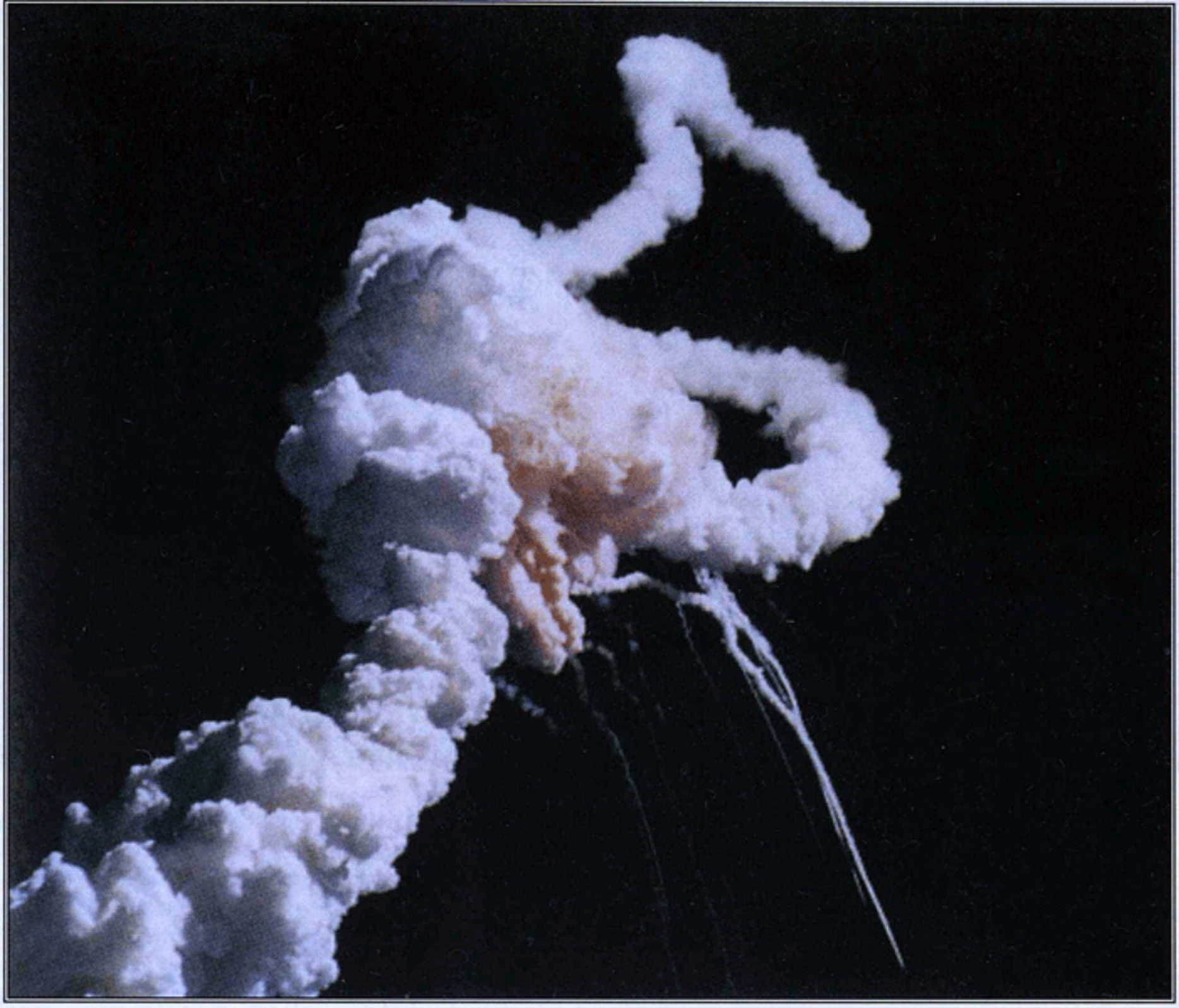
Уникальность связана с движением, с тем, что синтезирует статическое состояние и множественность. Статика плюс количество равны уникальности. Любая единичность, как всякая обездвиженность, типична, обезличена, банальна. В ней слишком мало компонентов, чтобы быть жизненно полной. И потому она просто выпадает из поля зрения. Способна лишь симулировать значительность, глубину, смысл, реальность, как это делают бесчисленные персонажи дагерротипов, многозначительность которых вызвана качествами самой фотопластины, а не ее объекта. Жизнь заключена в дребезжащем узоре поверхности, в динамической зыби фактуры. Но и динамика, воплощающая трепет жизни, не субстанциональна. Она — составная, сконструированная из обездвиженных атомов визуальности. И если жизнь есть кино, то она — иллюзия, за которой стоят добытийные иероглифы фотоизображения. Фотография, ставшая самой банальной вещью на свете, обрела вместе с тем и сильнейший привкус тайны. Того, что можно узнать, лишь разорвав привычный жизненный контекст, избежав волны перемен. Это теперь и есть подлинная фотография, такая, какой ее описывал на пороге десятилетия Ролан Барт, — единственная и существующая только для одного человека внутри его субъективности. Только субъективность перестает быть предметом доверия.

Фотография теперь — утопия фотографии. Такая утопия, которая располагается за пределом прежней фотопрактики. Иллюзия, подобно Картье-Брессону, искать единственное, решительное мгновение в потоке времени, безумие надеяться на неповторимый кадр на бесконечной ленте фотопленки. Глупость считать фотографию основой дискурсивной множественности. В книгах по истории последние главы больше не посвящаются функциональной фотографии. Они иллюстрированы снимками, которые принадлежат фотоискусству, искусству, использующему фотографии, укрывшемуся в заводи эстетики от обезвоженного потока фоторепродуцирования. Фотографу больше нет места в истории, если он не обрел статус фотохудожника. А фотография, желающая быть общезначимым артефактом, должна стать, или хотя бы казаться, постановочной, подготовленной, инсценированной, восстановиться из руды документальности как итог эстетического усилия. Уникального движения, дающего банальный, повторяющий прошлое, но по-прежнему таинственный результат.



Анни Лейбовиц *(США).*
Джон Леннон и Йоко Оно.
Нью-Йорк. 1980

Неизвестный фотограф.
Студенческие волнения в Париже.
1983



Неизвестный фотограф.
Взрыв американского космического корабля «Челленджер» на 73 секунде после старта. Экипаж из 7 человек погиб.
26 января 1986 года

Себастияо Салгадо *(Бразилия).*
Рудник Серра Пелада.
Бразилия. 1986

лексИКа 1980-е

Конец истории. О «конце истории» широко заговорили после появления летом 1989 года в журнале «Нэшнл интерест» статьи американского социолога японского происхождения Фрэнсиса Фукуямы «Конец истории?». Опус мало кому известного автора (выполненный, впрочем, в лучших эпатажно-рекламных традициях) наделал много шума не только в околонаучных кругах, но и в массовой прессе. Немудрено, речь шла о вещах нешуточных. «То, чему мы, вероятно, свидетели, — возвещал автор, — не просто конец холодной войны или очередного периода послевоенной истории, но конец истории как таковой, завершение идеологической эволюции человечества и универсализации западной либеральной демократии как окончательной формы правления».

Выражение «конец историй» звучит диковато: как может завершиться человеческая история при живом человечестве? Как может прерваться многозвенная цепь мировых событий, которую мы обычно и называем историей? Впрочем, Фукуяма и не думал претендовать на лавры пророка апокалипсиса. «Конец истории», пояснял он, вовсе не означает, что в мире не будет происходить никаких событий. Людям и впредь придется решать множество экономических, научно-технических, экологических, бытовых проблем. Не исключены конфликты и насилие, хотя и не в катастрофических масштабах. Но все это будет происходить в рамках либеральной демократии, которая, воцарившись постепенно во всем мире (или, по крайней мере, на основной территории), уже не будет подвержена существенным качественным изменениям.

Не будет по той причине, что развиваться дальше обществу просто некуда: либеральная демократия — самый свободный, самый разумный, в общем, самый совершенный строй, какой только может воцариться на Земле. Ему по плечу все проблемы, с которыми сталкивается сегодня и может столкнуться завтра человек. Во всяком случае, утверждал американский социолог, либеральная демократия выполнит эту миссию лучше, эффективнее, чем ее вчерашние соперники — фашизм и коммунизм, над которыми она одержала убедительную победу.

Словом, вселенская борьба, продолжавшаяся несколько тысячелетий, завершена. Правда, предстоит потрудиться над реализацией либеральной идеи там, где она победила (а автор статьи считает, что победила) пока только теоретически — первым делом в России и Китае. Но это, убежден он, лишь дело времени и терпения. Ну а дальше — дальше человечеству не останется ничего другого, как воспроизводить из века в век достигнутое совершенство, вращая, точно белка в золотой клетке, одно и то же «колесо». Но это уже не история...

Фукуяма не первый — он и сам об этом говорит, — кто поставил вопрос о «конце истории». Вспоминаю, как в далекие студенческие годы озорные однокашники донимали нашего преподавателя истории КПСС вопросами о том, что будет после обещанной марксизмом-ленинизмом «полной победы коммунизма во всемирном масштабе». Бедняга профессор (лично знавший, по его словам, Ленина) крутился как мог. Но что он мог, если, согласно пресловутой марксистской «пятичленке», вся история человечества укладывалась без остатка в строго ограниченное число последовательно сменявших друг друга «общественно-экономических формаций»: первобытное общество — рабовладельческое общество — феодализм — капитализм — коммунизм? Последний оказывался, таким образом, завершающей фазой всемирно-исторического развития, его венцом и... концом. Сам Маркс, правда, оперировал иными понятиями, утверждая, что с победой коммунизма история человечества только начинается, а весь предшествующий ему период — «предыстория». Однако логика рассуждений великого германца не отличалась от логики японского американца. И это неудивительно, ибо и Маркс, и Фукуяма, будучи фигурами разного калибра и веса, черпали из одного идейного источника. Имя ему — Георг Вильгельм Фридрих Гегель.

По Гегелю, «история есть только то, что составляет существенную эпоху в развитии духа», а «субстанцией, сущностью духа является свобода». Когда такое развитие завершается — а происходит это, когда побеждает разумная форма организации государства, являющая высшее воплощение свободы, — история приходит к своему естественному финалу.

Сам Гегель видел признаки завершения исторического процесса уже в начале XIX века и связывал его с победным шествием идеалов Французской революции. Однако по логике гегелевской формулы вопросы о конкретной датировке исторического финала и о типе общественных отношений, воплощающих свободу, остаются открытыми, ибо надо еще доказывать, что речь идет именно о завершающей стадии развертывания духа и что перед нами именно высшее воплощение свободы. А тут без споров не обойтись.

Фрэнсис Фукуяма водружает на вершине всемирной истории знамя либерализма. Но где доказательства, что либеральная идея одержит в конечном счете победу в таких странах, как

Россия и Китай? Где доказательства, что либеральная демократия — последняя фаза «развития мирового духа» и человечество не откроет в будущем ничего более совершенного? Где доказательства, что либерализм способен справиться со всеми проблемами, с которыми столкнулись сегодня и еще столкнутся завтра земляне? Фукуяма таких доказательств не приводит и привести не может по причине их отсутствия. Не этим ли объясняется появление вопросительного знака в заголовке его статьи?

Стоит также напомнить, что наряду с гегелевской существует множество других концепций человеческой истории. Согласно некоторым из них, последняя еще только набирает обороты, а иные исходят из постулата, что всемирно-исторический процесс вообще уходит в бесконечность. Точнее, завершается вместе с гибелью человеческого рода как творца собственной судьбы.

На тексте Фукуямы лежит отчетливая печать духа эсхатологии, пронизывающего многие феномены западной культуры и сознания второй половины XX века. Не случайно один из идейных вдохновителей «новых левых» Герберт Маркузе, объявивший о «конце утопии», тут же добавляет, что «он может быть также понят как «конец истории» в том смысле, что новые возможности, открывающиеся перед человеческим обществом и его средой, не могут более мыслиться ни как продолжение старых, ни даже как существующие в одном историческом континууме с ними». Но верно и обратное: «конец истории» а-ля Фукуяма может быть понят и как «конец утопии», и как «конец идеологии», и как конец любых «приключений» духа, совпадающий удивительным образом с концом века и концом миллениума.

Но, пожалуй, в еще большей мере, чем дух эсхатологии, в статье Фукуямы (занимавшего одно время пост заместителя директора управления политического планирования госдепартамента США) нашла отражение политическая эйфория, царившая на Западе и особенно в Соединенных Штатах в конце 80-х — начале 90-х годов. То был редкий миг пьянящего чувства нечаянной великой победы: грозный и мощный соперник в лице мирового социализма, которого либеральные демократы публично поносили последними словами, но перед которым испытывали тайный патогенный (и потогонный) страх и трепет, — этот соперник оказался вдруг повержен. Как тогда казалось многим, — навсегда. Ну чем не финал (куда только смотрел Фрэнсис Коппола?) всемирно-исторической драмы! Чем не конец истории!

Теперь былая эйфория испарилась и, похоже, все более или менее трезвые наблюдатели признают, что пресловутый «конец» не прощупывается ни одним аналитическим рентгеном. Перспектива тем более, между прочим, привлекательная, что в *постисторическом* мире не остается места ни для терзаний духа («нет ни искусства, ни философии, есть лишь тщательно оберегаемый музей человеческой истории»), ни для великих политических свершений, способных потрясти мир: одна рутина и скука. Кстати сказать, сам маэстро не исключал — и на этой ноте завершался его текст, — что именно «перспектива многовековой скуки вынудит историю взять еще один, новый старт».

Впрочем, соблазн заглянуть в зрачки вечности, освободиться от пут кармы и воспарить над суетой бренных исторических превращений столь же присущ человеку, как и жажда творческих авантюр. Так что завтра может объявиться новый пророк, который сообщит urbi et orbi, что человечество разорвало-таки цепь времен и вот-вот вступит — уже вступает! — в невиданные постисторические (внеисторические) пределы. Не верьте ему, господа! История продолжается...

Эдуард ***Баталов***

Пастиш. Термин «пастиш» в постмодернистском лексиконе некоторое время занимал лидирующую позицию, несмотря на зыбкость и размытость его семантического ореола. Парадоксально удаленное и от профессионально академических научных контекстов, и от адаптированного жаргона популистской публицистики, это понятие внедрилось в кэмповский сленг интеллектуалов наряду с другими мерцательными ярлыками эпохи, вроде «деконструкция», «дифференция» и т.п. Безусловно, никто не требует от постмодернистских лейблов адекватности и однозначности. И сейчас, когда подорван кредит доверия к постструктуралистскому арго и сумбурному букварю постмодернизма, ясно, что интерпретации поддаются только временные аватары тех или иных азбучных терминов, варьируемые в зависимости от диктата культурной моды.

Почему именно периферийный и ранее уцененный термин «пастиш» (обозначавший, например, комические оперы — аранжировки чужих арий) поднимается на щит критическим языком 80-х и становится ходкой культурной этикеткой? В модернистском каноне — например, в «пастишири» Гюисманса или в «Пастише и меланже» Пруста — под пастишем подразумевалась имитация заимствованных стилей, риторик и приемов, сходная с виньеточными стилизациями Франса, Нерваля, Ренье или Луиса, но с пониженным градусом исторического пафоса и без дидактически учительской интонации. В 70 — 80-е в критических работах и пикировках по поводу фактуры постмодернистского текста (в трактовках И.Хасана, Л.Хатчеон или теоретиков йельского критицизма Д.Хартмана или Д.Каллера) пас-

тиш преобразовался в универсальный метаязыковой принцип. Теперь пастиш не скрупулезная имитация, а поточное репродуцирование чужих манер (или ассорти присвоенных техник письма, составленное без какого-либо нормативного фактора отбора и отбраковки). В пастишной композиции культурные коды и языки микшируются и нивелируются. Энциклопедичными экземплярами пастишной продукции для критиков послужили романы постмодернистского мейнстрима, вроде «Химеры» Д. Барта, «V» или «Радуги тяготения» Т. Пинчона, «Имени розы» У. Эко, «Последних дней Оскара Уайльда» П. Акройда и других.

Формально походя на лоскутно-цитатное попурри, пастиш сводит индивидуально маркированный язык к калейдоскопу готовых, заранее тиражированных культурных шаблонов. В пастише сочетаются два магистральных критерия постмодернистского письма — подмена прямого авторского высказывания гиперцитатной мозаикой и упразднение иерархических параметров, стирание ценностных вертикалей, — поэтому термин «пастиш» оказался более объемным, чем, скажем, частично синонимичные ему «центон», «интертекст», «коллаж», «полилог» и прочие словарные новации постмодерна. Пастиш, в отличие от стилизации или плагиата, не предполагает серьезности и пунктуальности исторической риторики или реконструкции эпохи, в отличие от пародии не вменяет травестирование и развенчивание канона, в отличие от центона не требует абсолютной авторской мимикрии и безотлагательного дублирования чужого голоса. Пастиш — производное постмодерной толерантности, и траектория его интеллектуальных приключений синхронно соответствует апогею и краху постмодернистского проекта.

Что касается кино, то пастиш в фильмах fin de siècle вписан в саму грамматику визуального языка (несмотря на обязательный для коммерческо-кассового кинематографа императив развлекательной интриги). Кажется, история пастиша тождественна одной из версий истории кино, доказательством чего служит одноименный фильм Ж.-Л.Годара. Пастиш в кинематографе 70-х ориентирован на демонтаж символических оппозиций между сакральным и профанным, мессианским и трикстерским. Его кульминация — финальные или аккордные народно-площадные эпизоды «Рима», «Казановы» и «Города женщин» Федерико Феллини или мизантропичные фантасмагории Марко Феррери («Большая жратва», «Прощай, самец»): пастишизация здесь означает игровое комбинирование бурлескных, буффонадных и гротескных элементов ради десакрализации культурного архива. Пастиш провоцирует эффект карнавального амбивалентного снижения высоких мистериальных смыслов и «священных коров» европейской культуры, обыгрывая их в притчевой или социально гротескной стилистике (диапазон примеров — от «Бури» Дерека Джармена до «Таксиста» Мартина Скорсезе) или переводя в инфернально-демоническую ауру, как это практиковали Роман Поланский в «Ребенке Розмари» или Дарио Ардженто в Suspiria и Inferno. Радикальный подрыв в пастише любых символических метапозиций перекликается с теорией смехового универсума и триумфа материально-телесного низа у Бахтина, с трактовкой производства смыслов в режиме потлача, ритуального осквернения ценностей у Бодрийара с выдвинутой Бартом концепцией текста как циркуляции плавающих означающих, и пастиш нередко оборачивается фактической квинтэссенцией подобных теоретических конструктов.

«Золотой век» пастиша приходится именно на 80-е, период фешенебельного постмодерна, ставшего маркетинговым и рекордно раскрученным метастилем эпохи. Пастиш сделался функциональным каркасом книг и фильмов, предельно резонансных культурной ситуации, — он шаржированно разоблачает ее замусоренность вторичными субпродуктами. Пастиш в 80-е демаскирует то, что любое претендующее на новаторство высказывание скомпилировано из клишированных языковых фигур. Пастиш обнажает засоренность культурного сознания неотфильтрованными «мусорными» стереотипами и тривиальными фантомами — образцами подобной демистификации сознания служат полные черного юмора рефлексии над фатумом у братьев Коэн («Фарго», «Просто кровь») или эксцентричные комедийно-бытовые пикарески Педро Альмодовара, вроде «Лабиринта страстей» или «Женщин на грани нервного срыва». Кажется, «чистоты жанра» пастиш достигает в феериях Кена Рассела («Готика», «Саломея», «Логово белого червя» и других) и в «Дюне» и «Твин Пикс» Дэвида Линча, где упрощенные, почти попсовые штампы романтической или прерафаэлитской эстетики подаются в одной расфасовке с элементами комиксов, триллеров или высокотехнологических блокбастеров (слипаясь, словно ассортимент гигантского перенасыщенного супермаркета).

Пастиш в кино преобразуется в орудие критики культуры, критики сериального конвейерного производства суррогатов и миражей. Симптоматичным для пастиша делается мотив антропофагии, поедания человеческого тела, отождествленного с суррогатом культурных форм. Акт каннибализма в мифологическо-индустриальном (у Феррери в «Плоти», «Семени человеческом») или в эстетизированно барочном («Повар, вор, его жена и ее любовник» Питера Гринуэя) варианте — поглощение не плоти, а татуированных на ней культурных индексов, кодов и иероглифов; поедаемое тело приравнивается к промышленным отходам культуры, то есть само превращается в пастиш.

Если апофеоз пастиша приходится на 80-е, то 90-е — стадия его кризиса и автоматизации (говоря формалистским языком). Панический постмодерн 90-х (перифраз книги А. и М.Кроукер «Энциклопедия паники»), фрустрированный тупиковым финалом еще одной куль-

турной утопии, уступил место социоантропологическим штудиям и новому витку прагматизма, а вместе с ним оказался не у дел и пастиш с его деконструктивным перечтением канонов. Упадок пастиша мотивирован исчерпанностью двух его главных признаков — в эмблематичных и культовых фильмах 90-х («Криминальное чтиво», Trainspotting, «Мертвец», «Кислотный дом», далее список можно продолжить) индивидуальное высказывание уже не ретушируется цитатами, а наоборот, намечаются зоны для хоть и условного, но различимого авторского голоса. Кроме того, требование ценностной уравниловки — «визитная карточка» пастиша — смотрится анахронизмом в эпоху суперхитов, рейтинговых таблиц и котировочных шорт-листов. В конце века пастиш, похоже, приобрел статус чуть старомодной эстетической компоненты постмодернистского проекта, предлагающей интерпретационные ключи и к эволюции этого проекта, и к истории кино, в частности.

Дмитрий ***Голынко-Вольфсон***

Золото. 80-е годы стали «золотым» веком золота. Если 60-е были эпохой футуристических белых металлов, 80-е уверенно выбрали металл желтый. Серебро 60-х ассоциировалось скорее с космосом и новыми технологиями. Золото 80-х ассоциировалось с деньгами и богатством. Никогда богатство не выставляло себя напоказ столь бесстыдно и беззастенчиво. Запад переживал экономический подъем, Россия — экономический спад. И тут и там в качестве своего символа эпоха выбрала золото. В рейгановской Америке демонстрировали благосостояние, в позднебрежневском СССР об этом благосостоянии мечтали. И богатство, и бедность отливались в золотые формы.

В 80-е золото торжествовало в моде — как ни в одно другое десятилетие XX века. Золотые пуговицы, огромные золотые серьги-кольца, золотые браслеты, массивные золотые цепи в несколько рядов, золотые босоножки. Золото могло быть настоящим или поддельным (80-е — эпоха бижутерии), но его задача — символизировать богатство и роскошь — от этого не менялась. Ткани тоже притворяются золотыми: тафта, атлас, парча — все с блеском. Лозунг времени — все то золото, что блестит. Блеск для губ, блестящие тени для век, просто золотые тени. Еще одна функция золота 80-х — обратить на себя внимание, позиционировать себя как стоящего человека, в буквальном и в переносном смысле. Идея активной, самостоятельной женщины, переросшая в феминистскую идею, тоже в этом золоте заключена, хотя на первый взгляд кажется ее противоположностью.

80-е не запомнились кинематографом, их символизирующим. На вопрос «какие вы назовете эмблематичные фильмы 80-х?» все надолго задумываются, хотя ни с каким другим десятилетием такого не происходит, память легко выбрасывает идеальные фильмы 40-х, 50-х, 60-х и 90-х. Речь не идет об авторском кино — иначе можно было бы назвать Гринуэя. Речь идет о кино массовом, которое запечатлевает мифологемы массового сознания. На самом деле 80-е были эпохой сериалов, они это время и символизируют. «Династия», «Санта-Барбара», «Богатые тоже плачут» — действие этих сериалов происходило в золотых интерьерах, героини были увешаны золотом, у некоторых из них были золотые волосы, у некоторых — золотые сердца. Золото не мешало им плакать, но золотые слезы казались куда более телегеничными.

Метафорика 80-х — скрытая и явная — тоже основана на золотых свойствах. Золотые руки, золотой характер, золотое сердце. Подобная превосходная метафорика незаменима именно в восьмидесятнических сериалах с их золотым уклоном.

В России в ситуации обесцененных денег золото стало естественным и единственным универсальным накопителем. Народ скупал золото в промышленных количествах с криками: «Больше двух штук в одни руки не давать!» Золотые слитки зачинали детективные истории, золотые платы впаивали в радиоприемники, которые разрешено было вывозить за границу, золотое кольцо было статус-символом, золотая цепочка — символом пубертата. Детективы кружились вокруг драгоценностей: «Ларец Марии Медичи», «Колье Шарлотты», «Сицилианская защита». В 90-е золото перестало быть объектом массового вожделения и превратилось в бандитскую символику, в пародию на самое себя.

Сейчас мода возвращается к 80-м, то есть к идее «выставки достижений». Хочется надеяться, что на сей раз нам хватит иронии. 80-е иронией были не сильны. Вообще ирония и золото — вещи плохо совместимые. Ирония требует легкости. А золото — тяжеловато.

Карина ***Добротворская***

Попса. Уничижительное обозначение развлекательного эстрадного репертуара входит в широкий обиход во второй половине 80-х на волне легализации отечественного рок-н-ролла. В риторике перестроечных СМИ музыка обрела героический ореол наравне со всем тем, что не входило в официальную советскую культуру: правозащитниками, самиздатом, авангар-

дом, «русским зарубежьем», религиозностью и т.п. В соответствии с базовым сюжетом романтически-героического мифа (беззаветному и бескорыстному борцу за свободу противостоит лживая власть, озабоченная самосохранением, и толпа, алчущая житейского благополучия) рок был противопоставлен прочей популярной музыке по признакам бунтарства-нестяжательства. Соответственно, попса — это конформная коммерция.

Социальные характеристики проецировались на оценочно-художественные, и попса приравнивалась к голому штампу и беспроигрышному примитиву, в то время как рокнроллщики считались адептами творчества, адресованного особо продвинутым, чуть ли не элите. Те факты, что стадионы, собираемые группами «Наутилус Помпилиус», «Кино», «ДДТ», «Чайф» и прочими, не слишком отличались от стадионов, собираемых Олегом Газмановым или Машей Распутиной, или что группа «Любэ» оперирует тремя аккордами с той же ловкостью, как ансамбль «На-На», не влияли на складывающуюся мифологию. Ее укрепила гибель Виктора Цоя, посмертно превратившегося в культовый символ рок-бунтарства, а также присутствие рок-ансамблей на баррикадах 1991 года. Странным образом, ее не вполне размыло зеркально-симметричное вовлечение рок-звезд в политику — их участие в предвыборной кампании 1996 года на стороне официальной власти и наравне с артистами, представляющими попсу.

Устойчивость мифа о героической рок-музыке и бескрылой попсе объясняется двояко. Во-первых, выгодностью этого мифа для продавцов рок-н-ролла, стремящихся обозначить свою рыночную нишу. Во-вторых, реальным, хотя и подвижным (не позволяющим жестко отделить рок-н-ролл от эстрадной песни) различием топики и стилистики популярного музыкально-поэтического репертуара. Различие задается отношением к теме смерти и ее культурно-символическим субститутам и аналогам (из них наиболее распространено в популярном репертуаре отсутствие любви: утрата «ты» равнозначна самоутрате «я»).

Гибельное упоение «стоянием на краю», отработанное в романтической поэзии, адаптируется эстрадой во времена жестокого романса («Мой милый строен и высок... Больно хлещет шелковый шнурок... Ранним утром пусто в кабачке. Вижу крюк в дощатом потолке. Вижу труп на шелковом шнурке...»). Обстановка шантанной сцены интерпретировала гибельность как экстатику сексуально-алкогольного происхождения и тем самым превращала образ смерти, занявший свое место в развлекательной топике еще в Средние века (казни как публичные зрелища), в нестрашную приправу к буйному веселью — горькому похмелью. Находки жестокого романса были подхвачены блатным фольклором. Он усилил в эстетике гибельности элемент плаксивой агрессии и при этом редуцировал романсовые формы до куплетной простоты (как в общеизвестной «Мурке). В свою очередь, блатной фольклор к 1950-м обнаружил себя как низовое музыкальное эсперанто, повлияв на дворовую песню и на самостоятельное песенное творчество в целом. В этом русле сложилась и эстетика «жесткой» авторской песни и прежде всего — Владимира Высоцкого («Хоть немного еще постою на краю...»), феноменальная популярность которого повлияла на национальную адаптацию западных рок-веяний. Отечественный рок-н-ролл усвоил «высоцкую» экстремальность, которая нередко окрашивалась в тона как бы политического вызова. «Смотрите на меня, я иду поджигать... Хотя бы потому, что я просто иду, я иду поджигать наш дом» («Наутилус Помпилиус»); «Два пальца вверх — это победа! И это — два пальца в глаза...» («ДДТ»). Гибельность присутствует если не в текстах, то в манере рок-исполнения (напряженное интонирование певцов, напоминающее о «рвущемся из сухожилий» раскатистом «р-р-р» Высоцкого, стонущие интонации соло-гитар и т.д.). Звуковой облик отечественной рок-музыки стилизует горлана-главаря — страдальца-правдолюбца, а визуальный балансирует между отметками «представитель сексуального меньшинства» — «боец ОМОНа».

С гибельностью в отечественном роке контрастируют религиозные мотивы («Город золотой» из репертуара Бориса Гребенщикова и группы «Аквариум»), образы счастливой любви («Пусть все будет так, как ты захочешь» ансамбля «Чайф»), а также маршево-гимнические тона («Поплачь о нем, пока он живой» той же команды). Эти смысловые краски медиируют между рок-зоной близости к смерти и попсовым беспроблемным благополучием.

Еще в ранней предформе отечественного шлягера — так называемой российской песне (конец XVIII века) ведущим развлекательным мотивом стало сладкое лирическое томление, удостоверяющее свою «антигибельность» (тогда гибельность концентрировалась в героической опере) бодрой танцевальной инерцией. Позднее благополучная лирика нашла себя в опереточной арии, а оттуда пришла на шантанные подмостки, где вела инфантильное существование, связанное с любовью (пусть даже и невзаимной, но в этом случае искупаемой общей приятностью обстановки, как в «Утомленном солнце», которое «нежно с морем прощалось, в этот час ты призналась, что нет любви...), а также играми и танцами в местах увеселения («Мой Лева, мой Лева, мой кегельный король, позволь поцеловать тебя, ну, поскорей позволь!»). В официальной советской культуре модус лирического благополучия поначалу проявлялся в оптимистических маршах, выкроенных из танго со сглаженным ритмико-интонационным рельефом («Сердце, тебе не хочется покоя...»), а после войны во все большей мере — в чисто танцевальных образцах вроде «Ландыши, ландыши», «Я смотрю

ей вслед» или «Жил да был черный кот за углом». Тинэйджеризация отечественной эстрады, развернувшаяся в 80-е, породила новую, более технологичную и спортивную формацию танцевального шлягера с активным использованием электронной аранжировки и атлетического балета с минимализацией в пользу выведенного на первый план ритма мелодических структур. Типовая форма эстрадной попсы конца 80-х (а также и 90-х) — квадрат из кратких ритмически тождественных фраз («Девочка моя синеглазая», «Ты морячка, я моряк, ты рыбачка, я рыбак...», «Ветер с моря дул, ветер с моря дул, нагонял беду, нагонял беду» и т.п.).

Контраст с господствующим в танцевальной эстрадной песне лирическим благополучием создается двояко. Во-первых, все более редкими в 80-х песнями со страстно-исповедальной окраской. Таковых в 80-е было еще много в репертуаре Аллы Пугачевой («Айсберг», «Миллион алых роз», «Старинные часы» и т.д.), которая и в целом, в своем сценическом облике, и в манере пения предстает медиатором между попсой и рок-н-роллом. Во-вторых, обращением к иронии и рефлексии, типологически сходным с приемами, оживляющими рекламу товаров. Таковы «свадебный» хит середины 90-х «Зайка моя» из репертуара Филиппа Киркорова или еще в конце 80-х исполнявшаяся Пугачевой полуабсурдистская песенка «Белая панама» с припевом «Мама, панама, мама». Иронический уклон попсы по-своему посредствует между лирическим благополучием развлекательной эстрады и претензиями на философствование, нередкими в рок-текстах.

Расширенное значение словечко «попса» обретает к концу 90-х. Оно стало применяться ко всему музыкально (и немузыкально) популярному — от Моцарта до Пелевина, ко всему, что от широкого употребления кажется носителем стертой экзистенции или не носителем никакой, что воспринимается как дешевые или дорогостоящие обои культуры. В такое определение попсы попадает и рок-музыка, за последнее десятилетие растерявшая свою гибельность в процессе успешного вхождения в рынок. Во всяком случае, во всевозможных «горячих двадцатках-десятках» и на «площадях звезд» рок-ансамбли представлены наравне с прочими эстрадными исполнителями. Сегодня рок-н-ролл и попса различаются лишь смысловыми оттенками и лишь в отдельных случаях.

Татьяна ***Чередниченко***

«Сайгон». «Сайгон» в Петербурге найти очень просто. Если идти по Невскому проспекту от Московского вокзала к Гостиному двору по левой стороне... Нет.

Если от Гостиного двора проехать две остановки на троллейбусе... Нет.

Короче. Все очень просто. На углу Невского и Владимирского стоит дом, в котором раньше был плохой ресторан «Москва». Теперь уже десять лет дом стоит, окруженный лесами и сетками строителей. Сначала его ремонтировали поляки, теперь — кто-то другой. На короткое время в первом этаже этого дома, бывшего рестораном, открыли магазин немецкой сантехники. Наверное, года два или три в витринах можно было видеть дорогие ванны, раковины и унитазы. Теперь не видно ничего, потому что на тротуаре весь угол вокруг дома обнесли строительным забором. И для того чтобы пройти мимо, надо выходить на проезжую часть.

Те, кто ничего не знает об этом доме, должно быть, думают: «Надо же так долго ремонтировать один и тот же дом». Те, кто знает о прошлом этого места, понимают: «Видимо, неспроста».

«Сайгон» был именно там. В первом этаже бывшего ресторана «Москва» буквой «Г» залегало простое советское кафе, сообщавшееся с рестораном потайной дверью за длинной стойкой с четырьмя или пятью кофеварками. Но о ее существовании знали только работники и те, кто... Впрочем, об этом еще рано.

Входили сюда прямо с улицы. В зале — посередине и вдоль окон с широкими мраморными подоконниками — торчали круглые столики на таких длинных ножках, чтобы можно было есть-пить стоя, не задерживаясь. В углу, у зеркала, занимавшего всю стену, продавали вареные сосиски с хлебом. У кофеварок предлагали корзиночки и трубочки с белковым кремом. Больше в «Сайгоне» не было ничего. Нет, неправда: до 85-го там еще наливали шампанское и коньяк. Но теперь, действительно, всё.

И тем не менее, это и был «Сайгон». Тот самый, о котором до сих пор интеллигентные люди рассказывают сказки: кто страшные, кто смешные. Считается даже, что в новейшей истории нашей культуры «Сайгон» занимает какое-то место. Как это скучно! Но это действительно так. Потому что редкий питерский аристократ не попадал в нехорошие списки «гэбэ» за привычку пить кофе в «Сайгоне». Редкий питерский аристократ не знался здесь с продавцами травы, что, впрочем, не означает того, что курил ее сам. Хотя... Здесь встречались за маленьким двойным, затем шли курить сигареты на угол или в близлежащий дворик под названием «пятьдесят первый» (по номеру дома на Невском). Затем отправлялись снова в «Сайгон». Потом приходило желание выпить. Дальше — все как у всех: выпили раз, побежали опять.

Так все-таки при чем здесь культура или, как утверждают, новейшая история таковой? А при том, что круг собутыльников в этом месте был изыскан и живописен как нигде и теперь

уже никогда. То было вышедшее на угол Невского и Владимирского подполье. И если бы прохожие знали героев ленинградского андерграунда в лицо, кого бы только они ни приметили! Но парадокс заключается в том, что курящие на улице Гребенщиков или Цой и стоящий в толпе волосатых Курёхин не опознавались спешащими мимо. О них уже начинали где-то писать, но в лицо их знавали только в «Сайгоне». Это место нельзя сравнивать ни с одним другим, обладающим сходными признаками. Да, весь мир испещрен полуподпольными клубами, где собирается странная молодежь. Но «Сайгон» по сути дела не был кафе и не был даже местом. Он был образом жизни ленинградской богемы нескольких поколений, и его обитатели разбрелись, стали нищими или разбогатели, но сайгонский стиль неизживаем. Это такое странное братство совершенно несхожих людей. И если вы видите в Петербурге, как мужчина в шикарном костюме дает закурить алкашу, значит, оба они из «Сайгона». Просто когда-то пути разошлись.

В 80-е «Сайгон» пережил свой глобальный расцвет вместе с расцветом таких оплотов сопротивления КГБ, КПСС, ВЛКСМ и ВЦСПС, как рок-клуб, ТЭИИ, самиздат и отчасти — «Ленфильм». Из всех перечисленных аббревиатур в расшифровке нуждается по прошествии лет только одна. ТЭИИ — Товарищество экспериментального изобразительного искусства. Когда запрещали выставку ТЭИИ во Дворце молодежи, весь «Сайгон» снимался с подоконников, бросал сигареты и отправлялся участвовать в общественном худсовете. Тогда художнику Вику говорили, что мужчина на одном из портретов похож на Солженицына. Хиппи и прочая просвещенная молодежь напрягались вместе с художником: «Да совсем не похож. Покажите его фотографию, давайте посмотрим — может, случайно вышло похоже». Чиновники хмурились, фотографии не показывали. Но картину уговаривали убрать. Да, именно уговаривали. А взамен обещали открыть выставку ТЭИИ. Тогда Вик, кажется, согласился. И довольный «Сайгон» тусовался по залам, везде на картинах отмечая своих: Африка, Гребенщиков, Митя Шагин, Новиков Тимур Петрович и прочие.

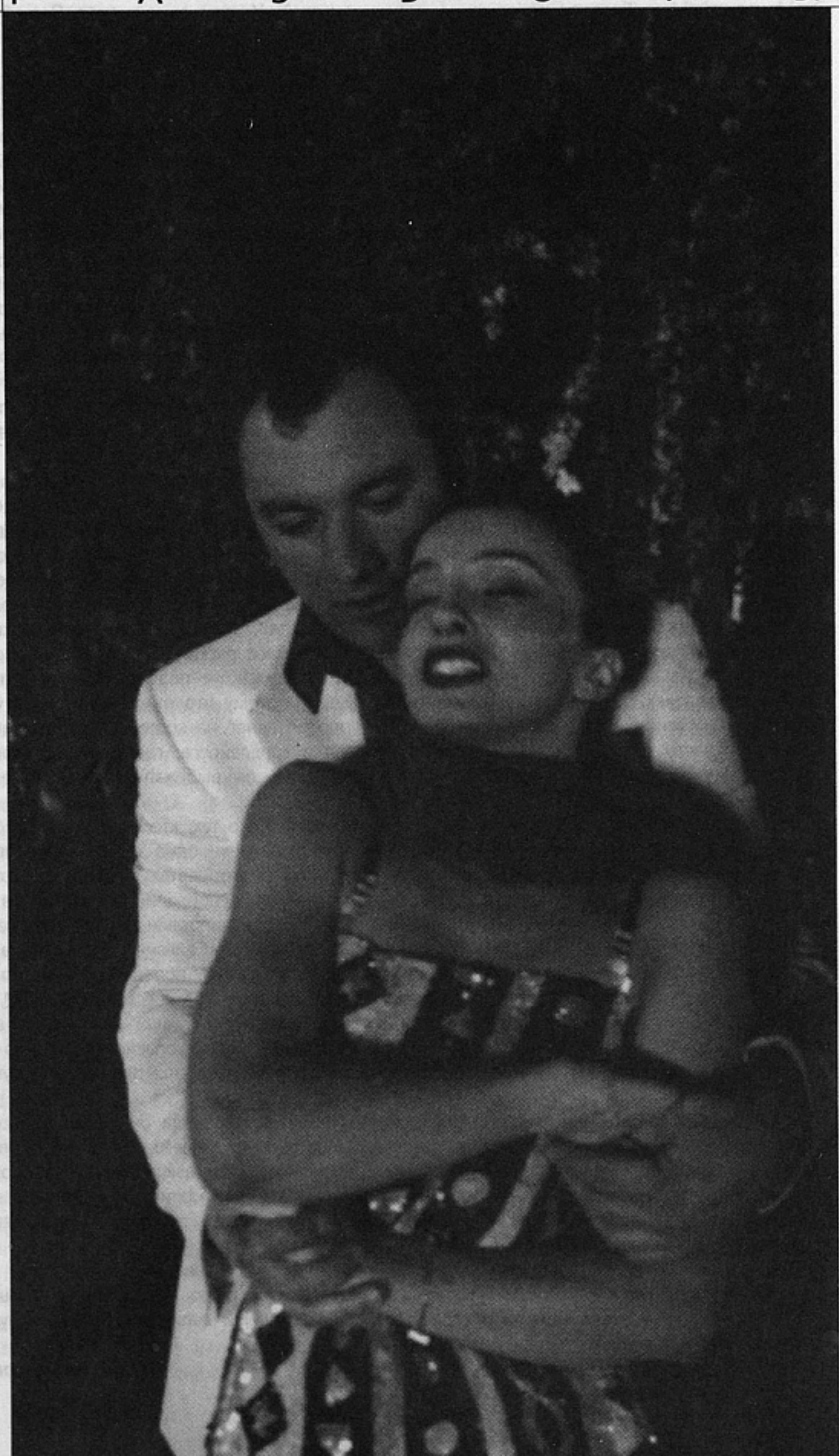
Каждая из маленьких акций «Сайгона», теперь почти смехотворных, как вот этот штурм ЛДМ, диктовалась одним, совершенно бесстрашным желанием сопротивляться и протестовать. Скорее всего наркотики и вино здесь были тоже попыткой протеста. «Сайгон» слепо, подробно и ожесточенно делал все, что было законами запрещено: ведь быть наркоманом здесь означало быть антисоветчиком. Поэтому наркоман был также любезен «Сайгону», как рок-музыкант или опальный философ. К тому же курить (траву) в переводе на сайгонский сленг выходило «читать». Но если курили многие, то читали (в прямом смысле слова) абсолютно все: и трезвые, и пьяные, и студенты, и бездельники. По «Сайгону» с рук на руки переходили «Архипелаг ГУЛАГ», «Москва — Петушки», «Лолита», «Воспоминания» Надежды Мандельштам, «Мастер и Маргарита», Ницше, Лао-цзы, Бродский... Кстати, о Бродском. В середине 80-х в «Сайгоне» объявился рыжий мальчик Леша Басманов, который назывался сыном Великого. Не было человека, не поднявшего несчастного Басманова на смех. Наверное, он очень тогда страдал, потому что он действительно оказался сыном Иосифа Бродского. Леша все время просил денег на кофе, долги не возвращал и был часто бит. А пару лет назад его видели в троллейбусе, где Басманов проверял билеты у пассажиров. Узнав одного из них, он вроде бы выбежал на первой же остановке.

«Поколение дворников и сторожей» — это не обо всех, это о тех, кто был связан с «Сайгоном», играл в рок-клубе или ходил в рок-клуб. Что, впрочем, одно и то же. «Сайгон» был филиалом легендарного ленинградского рок-клуба, и на концертах встречались все те же участники кофейно-винного «сопротивления». Как правило, собирались в зале Дома самодеятельного творчества на улице Рубинштейна, 13. Перед концертами улицу перегораживали милицейские «газики», и публика, привычная к облавам в «Сайгоне» (где была та самая дверь за стойкой, через которую можно было успеть убежать), попадала в элитную засаду. Ни один из случайных прохожих не рисковал смешаться с экзотической толпой. И это были лучшие минуты из жизни друзей «Аквариума», «Зоопарка», «Кино» и Курёхина: ведь становилось совершенно очевидно, как узок этот круг и как близка опасность за одно неверное движение в сторону милиционера быть вышвырнутым с работы или из института с записью в личном деле.

«Сайгон» раздражал Ленинград. Но закрыли его только тогда, когда он изжил сам себя. Когда, кроме наркотиков и алкоголя, в нем не осталось почти ничего. Когда Булгакова и Набокова стали продавать в магазинах. Когда Гребенщиков стал выступать на стадионах. Когда комсомол перестал запускать стукачей в рок-клуб. Когда Африка поехал продавать картины в Европу. Когда Соловьев снял «Ассу». Когда неверующих-крещеных стали отпевать в церкви. Когда началась совсем другая жизнь.

«Сайгон» закрыли, для убедительности замуровав дверь с угла. И надо сказать, что никто об этом не пожалел. Потому что его действительно не стало. А кафетерий бывшего ресторана «Москва» с его вареными сосисками и «маленькими двойными» стал не нужен тем, кто привык к неприятностям из-за чтения и рок-н-ролла.

Инна ***Ткаченко***



«Небо в алмазах», режиссер В.Пичул

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Оптический обман

— Ты суслика видишь?
— Нет.
— А он есть.
Из фильма «ДМБ»

1

После пресс-показа «ДМБ» кто-то из зрителей предложил режиссеру сделать радиоверсию, настолько первостепенным показался словесный аттракцион картины. Этот стихийный черный юмор — в пандан охлобыстинскому сценарию — высветил «страшную правду»: визуальную материю можно легко отменить, она не существенна или даже невидима. Как пресловутый суслик. «ДМБ» получил на последнем Сочинском фестивале призы ФИПРЕССИ и Гильдии критиков, удостоверив приоритет анекдота, по-прежнему наиболее точно описывающего дуализм нашей реальности. Настоящей и галлюциногенной.

Но мне меньше всего хотелось бы ставить диагноз. Я бы предпочла, как Стива Облонский, думать, что все образуется. Никаких обобщений делать не стоит. Тем более что наше неутопическое, негероическое время противится этому изо всех сил.

Про теперешнее кино можно сказать словами песни из сериала «Бандитский Петербург», имевшего колоссальный зрительский успех: «Я иду в тот город, которого нет». Но он есть. Если только это не оптический обман. Наподобие беседки с Пушкиным и Натали, что в Москве у Никитских ворот. Вижу, но не верю. Хотя речь не о призрачности места и тем более не о фантомном самоощущении («Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет»), но об отношениях с непроявляющейся на пленке, хотя расстилающейся перед глазами и все равно утекающей сквозь пальцы реальности. «А нам все равно...»

Неузнаваемая на экране, она закрыта для описания, как слепой, нечитаемый текст. Смотри — не могу. Дело, стало быть, все-таки во взгляде. В способности к физическому контакту. В возможности — утраченной или парализованной — не столько смотреть, сколько видеть.

Это по-своему комфортное (с уже нейтрализованной горечью) состояние кажется не то чтобы естественным — понятным. Оно — в потребности проститься с опостылевшим двойным зрением. Но ведь и с рефлексией. С исчезновением такого опыта. «Подлинное зрение возможно, — писал Довлатов, — лишь на грани тьмы и света, а по обеим сторонам от этой грани бродят слепые».

Утрата мировоззренческой оптики повлекла за собой потерю мироощущения, чувствительности — чувственную непосредственность взгляда. «Сегодня главное для нас, — повторю за Сьюзен Зонтаг, — прийти в чувство. Нам надо научиться видеть больше, слышать больше, больше чувствовать». Легко сказать. Хотя все последние годы казалось, что страна, оглохшая от словопрений, обострит именно зрение и, в частности, киноглаз, который пробуравит вакуумное пространство, прорвет картонажность персонажей...

Но приблизиться к «видимому миру», в котором, как известно, больше тайны, чем в невидимом, все же не удается. Как будто неизвестно не только что, как и о чем снимать, но и как сыграть первый план, как лицом к лицу увидеть лицо. О «пейзаже лица», насколько помню, шла речь в производственном фильме «$8^1/_2$ долларов», автошарже клипмейкеров на тотальное имиджмейкерство.

Наша репрессивная реальность почти всегда была подвохом, но не всегда такой казалась. Срабатывало более или менее общее мирочувствие, своего рода общественный договор. Держа вперед смотрящих под стеклянным колпаком, эта властная реальность отчуждалась то в мифологическое гетто, то в поэтические видения, то в фантастический реализм, не переставая быть натуральной. Физически осязаемой.

Теперь, уклоняясь от описания, именно данная в ощущениях реальность перестала транслироваться на экран. Знаки, приметы, предметы нового времени, лишенные конкретности, индивидуальности («телеологического тепла»), остаются обезличенной вещью в себе, обналиченной в магазине. Полюбить существование вещи больше самой вещи не выходит. Но в этой выхолощенной обобщенности интерьеров, пейзажей, стиля — как бы реальности без реальности (бункер в «Затворнике» Е.Кончаловского может даже показаться метафорой безвоздушной непроницаемой среды) — угадывается едва ли не «заговор чувств»: пропустить 90-е годы в кино. Но обозначить тем не менее коллизию времени, исчерпывающуюся противостоянием вольных (или безвольных) стрелков и жертв. Ментов и преступников.

Недавно врач одной московской больницы, принимающий больных со всей России, рассказал о своем спонтанном эмпирическом исследовании. Среди мужчин-пациентов самой распространенной профессией оказался охранник, среди женщин — бухгалтер. Получается, что в действительности одна часть населения все время считает (материализовавшаяся метафора «время — деньги»), а другая, состоящая из пассивных стражников «свободной зоны», это время убивает в бездействии.

Убитое время и охраняемое от чужого взгляда пространство есть структурная схема реальности, не столько лишенная частных подробностей, узнаваемых деталей, непосредственных касаний, сколько самих связей, без которых что-либо увидеть и понять невозможно. В такой ситуации зрителям выпадает роль детективов, в памяти которых останется повседневность пропущенного на экране времени, пока какой-нибудь новый Манский не разворошит архивы любительской съемки 90-х.

Теперешняя растерянность перед реальностью выражается в бешеном поиске сценариев (главной нашей недостачи), притом что сегодняшняя жизнь кажется Клондайком сюжетов. Может быть, мешают расставленные повсюду охранники? Не случайно наши олимпийцы Герман — Сокуров — Михалков творят свои мифы и физическую реальность в обратной настоящему времени перспективе.

Современный киноглаз — как бы кричаще ни разнились конкретные фильмы и профессиональная квалификация их авторов — фиксирует именно подсознательный отказ от материи повседневной жизни в ее непредсказуемости, посюсторонней домашности. И в конечном счете отказ от человеческих отношений. Словно «закрылся выход в человеческий опыт», а значит, в возможность интерпретации этого опыта. Словно люди, сочиняющие истории, ставящие фильмы и играющие в них, живут не здесь. Хотя и пришельцами их не назовешь. Ведь не настолько они отчуждены от новых, давным-давно естественных декораций, чтобы сторонним взглядом описать, какие сегодня люди могут видеть сны, о чем говорить, думать, переживать, как одеваться и что чувствовать за пределами экстремальных событий. Время человеческой жизни сократилось до времени суток, а пространство — до приватизированных квадратных метров новых русских и старых кляч. Но взвинченная тяга к экстремальной повседневности выпаривает из восприятия одно бесчувствие. Поэтому не удается разглядеть фрагменты каких-то настоящих и будущих сюжетов, саморазвивающихся за кадром. Как это сделал А.Бородянский в сценарии «Полнолуния», вообще-то «матрице» потенциальных смыслов «видимого мира», распадающегося на киногеничные осколки, еще в зрачок не собирающиеся. Фильм, увы, не получился.

Как-то после очередного просмотра Майя Иосифовна Туровская недоумевала по поводу разрыва между живой реальностью и мертвым кино. «Может быть, они не режиссеры?» — спросила я. На что Майя Иосифовна мгновенно парировала: «А может, только режиссеры?» Но режиссеры получаются из тех же людей, ощущающих власть безличной, неотождествляемой реальности (наверху которой, к слову, «закрытый», «непонятный», нехаризматический лидер).

«ДМБ», режиссер Р.Качанов

2

Возможно, профессиональные стереотипы и замыливают взгляд, которому недостает псевдонаивного бесстрашия, раз уж органическая связь с реальностью не дается, а от гротесковой условности все устали, побуждают довольствоваться изображением — знаменитым искусством наших операторов, которых всегда видно, эстетизированной картинкой, отменяющей способность ненасильственного погружения в феноменальную кинореальность, лишенную устойчивых контекстуальных связей, значений и смыслов.

Четыре года назад Сергей Добротворский высказывал большие надежды на отечественный pulp как на возможность заново выстроить и заселить пространство, поскольку в «настоящей реальности пока ничего нет». Как нет того видимого-невидимого суслика из анекдотов про армейскую жизнь или тех анекдотических и вместе с тем плоских, как в нашем кино, «новых русских».

Распространенная сегодня в передовых кругах идея об объективной ущербности (или даже вообще невозможности) нынешнего кино в силу утраты внятных кодов восприятия — слишком здравая, чтобы ею успокоиться. Не говоря о том, что, столкнувшись с непознаваемыми объектами, мы оперируем старыми понятиями, неработающими подходами, не замечая света угасших звезд. Но и иррациональный выход в реальность, чреватый смыслами, как порохом, нам все еще заказан хотя бы потому, что мы автоматически ощущаем себя жертвами. Сейчас жертвами «объективно непознаваемой реальности», как когда-то исторических и просто обстоятельств.

Чтобы перестать быть жертвой, можно представить себя... в игровой ситуации убийцы. В ситуации бунта как воображаемого освобождения. Роль насильника для жертвы совсем не новая, но опять актуальная. И в ней даже видится сегодня «свидетельство не агрессивности, а нового призвания, нового служения, нового состояния души» (В.Руднев. Прочь от реальности).

Многочисленные убийцы — одиночки или члены «дурного коллектива», профсоюза российской мафии, заполнившие наш экран, — это ведь не только жанровая условность (при том, что «жанр уясняет действительность; действительность проясняет жанр», как писал М.М.Бахтин). Это готовность зрителя, даже если он не унаследовал рабство в крови, но оказался в смысловой пустыне, примерить на себя новую утопию «добровольцев-комсомольцев», защитников отечества или униженных и оскорбленных. Ведь им, как виртуальному солдату из «ДМБ», который «не сдается», опять «терять нечего». Отсюда и успех балабановских братьев с искомым комплексом разбойника, убийцы — не-жертвы.

«— Вы гангстеры? — Нет, мы из России» («Брат-2»). «— Вы святые? — Нет, мы из Фирсанова» (А.Чехов. В овраге).

3

В отличие от слепнущей героини, танцующей на другой планете в фильме фон Триера, у нас потеря чувствительности зрения становится условием неравных отношений с действительностью, которой словно выдана охранная грамота на неприкосновенность.

Это у них какой-нибудь «идеальный зритель» может восклицать во время просмотра «Матрицы»: «Так значит — реальности вовсе нет!» У нас же ее беспробудно ищут и таки находят в «патриотических комедиях» фольклорного «ДМБ», идейного «Брата-2», лубочной «Свадьбы».

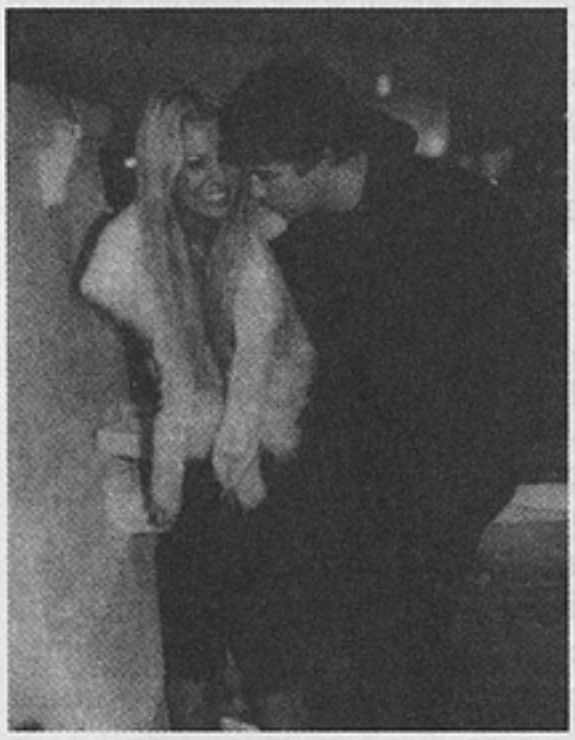
Едва ли не онтологический конфликт «зависает» между той реальностью, которой еще нет, и той, которой уже нет. Но фильмы — при одних и тех же, в сущности, условиях, когда мы смотрим на то, чего увидеть не можем, — различаются лишь убедительностью или тщедушием визионерского опыта.

Зацикленные на уловлении настоящего времени из ниоткуда — не изнутри и не извне, мы это время в кино лишили образа и языка, застряв в непроваренном пространстве ни сна — ни яви. Нам еще далеко до «Шоу Трумена», хотя в прозе уже «Смерть приходит по Интернету» (сборник рассказов В.Тучкова). У нас самой женственной и способной на любовь героиней становится... Ева Браун, а Родина-мать, не сумев угнать самолет, чтобы увезти отсюда детей, оседает в декорациях подмосковной Шуи. Как тут не зааплодировать братку Балабанова, возвратившему на родину «жертву перестройки», проститутку Дашу.

4

Круговая липа. Провал настоящего. Ностальгические порывы. Эти слова мало что значат, хотя и не лишены оснований. Но в безъязыкости, от которой больше не корчатся ни улица, ни авторы, потому что реальность неинтересна или нет к ней никакого доверия, все же проговаривается время. Проговаривается стесненно, натужно, в застойном или агрессивном темпе. Тут все еще привычнее думать по-советски, хотя предпочтительнее говорить по-английски, а родным полагать язык антисоветский.

5



«Брат-2», режиссер А.Балабанов

«Выяснилось, что реальность камере не поддается», — говорил Валерий Тодоровский после съемок «Страны глухих». Реальность, где «бурлит ночная московская жизнь: казино, найт-клубы, стриптиз-шоу, рестораны, бильярдные. Как только ты туда приходишь и начинаешь снимать кино, возникает ощущение катастрофы: кич все это, кич. Даже улицы, по которым мчатся автомобили, тоже кич. Все пошло, суетно, сиюминутно» («Сеанс», № 16). Но, может быть, нашему кино недостает именно пошлости — в старом, чеховском, смысле. Не путать с кичем. Может быть, эта отлакированная «прозападная» реальность («мы берем реальное казино и снимаем с него налет пошлости, очищаем от знаков бардака и беспредела... Так конкретное казино превращалось в казино вообще») уничтожает из среды следы и отпечатки времени, ничего, кроме «красивой картинки», не предлагая взамен. Подобно тому как разухабистая «прорусская» сказка «Свадьба» эстетизирует кич в качестве убойного экзотического национального блюда.

Быть в здешнем климате загипнотизированным реальностью почти всегда казалось неправильным. «Коготок увяз, всей птичке пропасть». Запрет на реальность — это запрет именно культурный, а не политический. При этом стихийное или намеренное презрение к реальности не только упреждало гипнотическую зависимость от нее или способствовало «свободному говорению», но и определяло трудно объяснимое несоответствие взгляда (смотрящего) и сути (вещей). Вглядываться было неохота. Зрение приходилось гасить и в образцовых проекциях розового, умытого «реализма», и так называемого чернушного. Срабатывал не только инстинкт самосохранения, но и внутренняя убежденность в необходимости украсить (или еще обезобразить), опоэтизировать или одухотворить «неэстетичное пространство». Но главное — обыграть его или проскочить.

Теперь разумным — в качестве реакции — показалось упразднение эстетических отношений с действительностью, промывание киноглаза от прежних условностей. Но границы между воображаемым и гиперреальным здесь размылись задолго до постмодернизма, который, впрочем, прошел мимо нашего кино. Зато принцип симуляции ре-

альности никогда так не раздражал, как почему-то сейчас. Возможно, в этом сказывается предощущение новой культурной иерархии. Для одних она припахивает очередным тоталитаризмом, для других означает поиски конструктивной (мифогенной?) точки сборки.

Отсутствие общественного договора по поводу того, что считать «лажей», а что «удачей», никогда еще не было таким очевидным. Не говоря о том, что реальная цена такого договора сегодня равна нулю. От этого (может быть, пока) не зависит ни судьба художника, ни его возможность работать (при наличии денег), ни даже репутация. Единственный, по-моему, для кого отсутствие договора оказалось губительным, — это Василий Пичул, фильмы которого оказались пропущенными и тут, и там. Не исключено, что именно он предъявил новую оптику, в которой отечественный pulp использовался всего лишь как сырьевая база его антиутопии «Небо в алмазах». Но такой контркультурный язык оказался непереводим ни на английский, ни на советский (антисоветский). А востребованной — причем и на наших, и на западных фестивалях — остается ностальгическая коммунальная соборность «Барака» или коммунальная забубенность энергоемкой «Свадьбы» — «провинциальных анекдотов» из Зоны, населенной сердобольными монстрами. В ситуации, когда «вся Россия» воспринимается как «Барак», а не вишневый сад, какой-нибудь Чикаго — для геополитического и душевного равновесия — должен быть переименован в Бирюлево.

6

Ви́дение предшествует узнаванию. «Понятие современности аналогично условному и сложному понятию настоящего в применении к отдельному человеку... Читатель требует от писателя-современника, чтобы тот показал ему уже существующее, уже осуществляющееся, но еще не увиденное...» (Лидия Гинзбург). Об этом вправе мечтать и зритель. Но у нас тайна видимого (как, между прочим, когда-то тайна сокрытого) может раскрыться, похоже, только в принудительных условиях.

«Свадьба», режиссер П.Лунгин

На выставке видеоарта в питерском Манеже летом этого года на трех мониторах была представлена как бы длящаяся история взгляда. «Что видит ребенок до года в коляске на прогулке», «Что видит водитель в пробке», «Что видит больной, которого везут на каталке в операционную». Мы не знаем, что видит ребенок, как отражаются на сетчатке его глаза смещенные ракурсы зданий, пейзажей, прохожих; мы фиксируем в пробке ненужные подробности, детали, застревающие в памяти из неподвижной точки обзора; взгляд больного, устремленный в потолок, замечает трещины, изгибы, сплетения проводов — динамичное однообразие поверхности, вынужденно открытой для наблюдения. Так наращивается визуальная материя, непроизвольная игра на внимательность, перспектива бесцельного — естественного — сфокусированного взгляда. Обыденная повседневность, приближенная к смотрящему — на мониторе и у монитора, — вот с чего, кажется, могла бы начаться визуальная каталогизация пространства в нашем кино. Но тут необходима практика. Ведь с нашей реальностью каждый раз приходится выяснять отношения заново, упираясь в заурядное бессилие или громадные комплексы.

В начале 90-х казалось, что как только будет реабилитирована нефиктивная реальность, так кино задаст другую точку зрения. Причем в буквальном смысле слова. Но распылившуюся видимость собрать не удалось. Невротические отношения со временем, основанные на разрывах с прошлым (удивительно, но ни один советский бестселлер — ни Гроссмана, ни Солженицына, ни Рыбакова — экранизирован не был), должны были усмириться в суперусловных законах жанра. Хотя осознания условности как приема, кроме, пожалуй, «Трех историй» Муратовой, по-моему, так и не произошло. Пресловутые истории (самоподобные реальности), на которые возлагались страстные надежды, в нашем кино все-таки худо-бедно научились рассказывать. Но внутренняя энергия, сосредоточенность, наполненность все же не прибывали.

«Натуральная школа», призванная, как представлялось, составить базу данных о «пустой» реальности, нарастить телесность, собрать «случаи из языка», так и не вылупилась из малобюджетного проекта. Десять лет жизни и большой бюджет завершились всего лишь музейной скрупулезностью вещной среды в панфиловских — идиллических и робких — «Романовых». Но на заре перестройки именно Панфилов, поставив на сцене «Ленкома» «Гамлета», предугадал в классическом сюжете метасюжет наступающего времени, в котором действие, поступок (не «слова, слова», а дело) стали означать преступление. Именно Панфилов показал, что самый индивидуальный герой, пережив в начале спектакля попытку самоубийства, перестроился и стал таким, как все. Рефлексии неуместны в эпоху боевых действий и материализовавшихся призраков свободы. В «Гамлете» Панфилова все были мечены распадом. «Все мы — отпетые плуты», — констатировал принц с перекошенным от злобы лицом, с брезгливым взглядом. И вступал в «профсоюз киллеров»-бастардов.

«Гамлетом» Панфилова начиналась решительная нерефлексивная эпоха стертых индивидуальностей, завершающаяся массовым переосмыслением чеховских мотивов, в «Москве» В.Сорокина — А.Зельдовича, в картине В.Пичула «Небо в алмазах», в пьесе «Чайка» Б.Акунина, дописавшего ее в жанре детектива (в духе Агаты Кристи). Так же как А.П.Чехов, герой фильма Пичула, подкидыш, убийца, грабитель банков и автор макулатуры, известный переводчик, поставляющий чтиво для интеллигенции, присваивает не только название комедии Чехова, но и дает чужим литературным героям шанс выпрыгнуть из обстоятельств пьесы (жизни), «пойти от себя» (почти по Станиславскому) и... стать виртуальными убийцами. В своих дублях-эпизодах Акунин, собственно, экранизирует единственную пока или уже — паралитературную — реальность, в которой сломаны перегородки между симуляцией, условным приемом и психологической мотивацией.

«Чайка» Акунина начинается с самоубийства Треплева (им заканчивается пьеса Чехова), но выясняется, что Константина Гавриловича убили. Взявшись расследовать убийство, доктор Дорн произносит сакраментальную фразу: «Константина Гавриловича мог убить любой из нас». В одном из дублей убийцей оказывается Тригорин, писавший криминальную повесть, которая никак не выходила, и — для того чтобы испытать «нереальность происходящего»! — он должен был убить Треплева.

Реальности нет. «Вся власть воображению».

Наблюдая (как бы из зрительного зала) за Шамраевым, Аркадина говорит: «Теперь «благородного отца» так уже не играют, разве что где-нибудь в Череповце». Но Тригорин (двойник Чехова — Акунина) объясняет: «Потому что вот это *(показывает)* не театр, а жизнь. Я давно замечал, что люди ведут себя гораздо естественней, когда притворяются. Вот о чем написать бы».

Перестав как будто притворяться, но не достигнув «новой искренности», обезличенным литературным и экранным персонажам приходится изживать свое рабство (от мифов и реальности), проигрывать инварианты судьбы в «новом призвании» — в ощущении себя потенциальными убийцами или детективщиками.

Настоящий А.П.Чехов «думал, что если бы теперь мы получили свободу, о которой так много говорим, когда грызем друг друга, то на первых порах мы не знали бы, что с нею делать, и тратили бы ее только на то, чтобы обличать друг друга в газетах в шпионстве и пристрастии к рублю и запугивать общество уверениями, что у нас нет ни людей, ни науки, ни литературы, ничего, ничего!» Ни материи, ни духа. Пусто, пусто, пусто.

То-то доктор Дорн в новейшей «Чайке» убил Треплева, перепугавшись буквальных последствий символистского монолога из пьесы Константина Гавриловича и решив, что в литературной и квазилитературной реальности исчезнет все живое, а вместо львов, орлов, куропаток останется одна только «общая мировая душа».

Но впереди добравшиеся до «Москвы» Ольга, Маша, Ирина. И не старый, хотя и не новый русский Марк (один из главных героев фильма Зельдовича), поливающий перед самоубийством руки одеколоном. Прямо как Соленый. Потому что они тоже пахнут трупом?

Возможно, что ориентация на жанр и оглядка на Чехова есть хоть какой-то способ справиться с реальностью, в которой за старыми формами (в отличие от Чехова, полагавшего, что за формами новыми) в литературе (и кино) последуют новые формы жизни. А потом уж новая кинореальность.

НИНА ЦЫРКУН

Под пальмами[1]

СОЧИ-2000

«Деклассированные», режиссер Тони Байаржеа

Вопреки мнению коллег, выражавших недоумение по поводу идеи Международного Сочинского фестиваля, утверждаю, что таковая обрелась. Лицо фестиваля — это лицо директора его программ критика Сергея Лаврентьева, который любит кино а) политическое, б) жанровое и в) чтобы то и другое было нескучным. (Можно отметить, что по мере ухода политики из нашей частной жизни политика тоже становится не более чем «жанром», чистейшим жанром, искусством для искусства.) Задача вполне воплотилась «по краям» — внеконкурсные программы «Питер Бачо против Матьяша Ракоши» и «Мюзикл под красным знаменем» — и есть как раз политическое, жанровое и нескучное кино; забавно, что даже плохие фильмы в рамках ретроспектив смотрелись с лихорадочным интересом как симптоматика массового сознания (или коллективного бессознательного — это кому как угодно). Так археологу одинаково дороги его находки — будь то золотое блюдо или обломок ночного горшка. Прелесть же конкурса прежде всего в новизне. А задача найти такое кино в соответствии с императивом, диктуемым регламентом фестиваля — первый, второй или третий фильм режиссера-участника, — тяжела и близка к утопической. Известно, что дебютанты не желают связываться с политикой и ограничивать себя строгими рамками жанра; у них на первом месте самовыражение без границ. Конечно, без этого не обошлось. Португальская дебютная лента «Во время грозы» (Quando troveja) Мануэла Мозоша — классический образец описания многотрудных поисков не столько себя, сколько того, о чем бы сказать, выливающихся в вялую бессюжетицу с нехитрым любовным треугольником: Рут бросает Антониу и уходит к Педру, но Виолетта и Гаспар помогают Антониу обрести силы для новой жизни. Забавно, как ложно-многозначительное кино, безусловно затевавшееся как «авторское», свелось к скучному ширпотребу. Кстати, и закупили его для проката только в одной стране — Бразилии, вероятно, не только потому, что там тоже говорят по-португальски, но и потому, что это метрополия «мыльной оперы». Впрочем, может быть, и в качестве видовой ленты — бывший документалист, Мануэл Мозош прекрасно передал диковатую прелесть ландшафта, старинных крепостных валов и прочего атмосферного антуража (жаль пропадающего в тривиальности).

«Эскорт», режиссер Мишель Блан

[1] Заголовок навеян одноименным голландским фильмом, довольно слабым, но интересным тем, что в нем снимался Хельмут Бергер. Как сказано в аннотации из каталога, в жизни его героя «происходит крутой поворот». Такой поворот на 180 градусов произошел в жизни самого Хельмута Бергера, из амплуа молодого любовника перешедшего на роли постаревшего гея, и теперь по сюжету ему самому приходится встретиться с горечью измен. Что заставляет актеров такого класса, как Хельмут Бергер и его партнер Удо Кир, сниматься в таких незначительных картинах? Можно ответить: волнующие их гомосексуальные мотивы. А может быть, нет для них других ролей и другого кино в Европе тоже нет...

Французские «Деклассированные» (Les déclassés) Тони Байаржеа — противоположный пример из того же ряда. Здесь лихая жанровость (криминальная драма) — оболочка для портретирования молодых ницшеанцев с идеей тотального насилия, неувядаемых цветов зла, щедро черпающих из котла с цитатами из Библии, Бодлера, Рембо, Маркса и Гессе. Но портрет получился схематичным, беглым, написанным как бы «бригадным методом», без всяких признаков индивидуального авторства и безнадежно уходящим в густую тень «Бойцовского клуба», ассоциации с которым неизбежно навевает. «Назывная» метафизика никак не входит в ткань фильма — не вворачивается даже с помощью дрели, сверлящей чье-то колено.

«Мужество» (Lef) голландца Рона Термата — своеобразная аллегория выбора, который делает новичок: остаться ли в плену воображаемой реальности кино или отстраниться от соблазна подражания, отказаться от маски абсолютного героя Алена Делона и смиренно делать свое дело. Фильм, начинающийся с аллюзии на «8 $^1/_2$» (клоуны в ресторанчике, украшенном воздушными шарами), скроенный по типовому сюжету «Жюля и Джима» (двое парней и девушка, которую они любят), движется тем не менее в сторону реабилитации реальности, в которой быть незаметным героем (защитить ту же любимую девушку от издевательств) гораздо труднее, чем выполнять рискованные трюки на съемочной площадке. Встреча с реальностью требует мужества.

«Эне бене», режиссер Элис Неплис

С другой стороны, творчество требует компромисса. В ироническом «Эскорте» (Mauvaise passe) Мишеля Блана начинающий (хоть и поздновато) писатель (Даниель Отей) ради заработка соглашается наняться «сопровождающим» к дамам, испытывающим половую или иную практическую потребность. Поначалу он чувствует себя в необычной роли неловко, но на удивление быстро входит во вкус; умение продаваться оказывается чрезвычайно полезным: через год выходит в свет толстый роман. Интересно, что же там, под обложкой? Наверняка немолодой преподаватель литературы, бросив свой университет и жену с сыном, задумывал нетленку, но, судя по презентации книги, в результате у него получилось нечто другое. У сорокавосьмилетнего Мишеля Блана, уже достаточно опытного режиссера (его режиссерский дебют состоялся в 1984 году), а кроме того, прошедшего актерскую школу у Клода Миллера, Бертрана Тавернье, Патриса Леконта и других, похоже, получилось то, что задумывалось: аккуратный однозвездный маленький фильм без претензий, приятное смотриво с доступной моралью и без всякой юной дерзости. Было бы, конечно, неприлично премировать Даниеля Отея за эту — далеко не самую лучшую — роль. И награждать режиссера за его третью картину, сделанную, как было сказано, очень аккуратно, но без признаков новизны, тоже было бы неуместно. Творчество, желающее найти отклик, дозволяет компромисс, но неуступчивое искусство его не приемлет.

«Настоящие гиганты», режиссер Себастьян Шиппер

«Зима у черта на куличках», режиссер Кан Тогаи

Тем не менее, многое еще можно сделать в до мажоре.

Самым новым оказывается хорошо освоенное старое. Не случайно все призы фестиваля отошли фильмам, не скрывающим свое национальное и кинематографическое происхождение, а скорее декларирующим его. Приз за лучшую женскую роль по-

лучила чешская актриса Ива Янжурова за фильм «Эне бене» (Ene bene) дебютантки Элис Неллис. Выпускница знаменитого ФАМУ, Неллис знала, что делает, берясь за историю о людях другого поколения. «То, что человек начинает вникать в проблемы, которые не касаются его лично, свидетельствует о его взрослении». Стремление повзрослеть в безудержно молодящемся мире, в свою очередь, свидетельствует о твердости характера и самостоятельности. Неллис без затей работает в русле традиции Менцеля — Грабала, начиняя беспафосную социально-провинциальную комедию незлым юмором и родственным сочувствием к людям, враз оказавшимся «бывшими». Маленький город, выборы местного значения, пожилые активистки, проявляющие непостижимую для молодых политическую горячность — скромный сюжет, скромная задача, зато точно и емко разрешенная. Девушка, которая оказывается «агентом действия», рационально отстраняет историю своей пожилой тетки и ее подруги, избавляя эту историю от неминуемой в ином случае сопливой сентиментальности и жалкой устарелости. К сожалению, условная единица «грабал» перевешивает условную единицу «менцель». Сценарный факультет ФАМУ плюс опыт работы режиссера в таком говорливом и медлительном искусстве, как телевидение, не лучшим образом сказались на стилистике фильма с его вялым ритмом и скорее словесной, чем визуальной эксцентрикой. В сущности, «Эне бене» — хорошо выполненная дипломная работа, достойно сданный экзамен, пока что не сулящий автору звезд с неба, но обеспечивающий место в плохо заполненной нише крепкого среднего кино, рассчитанного на зрителей с давно сложившимися вкусами.

«Во время грозы», режиссер Мануэл Мозош

Приз за лучшую мужскую роль разделило мужское трио «Настоящих гигантов» (Absolute Giganten) тоже дебютанта Себастьяна Шиппера — Франк Гиринг, Флориан Лукас и Антуан Моно, синхронно сработавших в народной комедии в чисто немецком духе. С легким пародийным намеком на стойкое жизнелюбие ремарковских «Трех товарищей» (кроме трех друзей в фильме фигурируют старый автомобиль и девушка), Шиппер легко и свободно обживает давно оприходованный кинематографом сюжет последней ночи перед отъездом в дальние края, приправляя неизбежный мелодраматизм расставания абсурдом, бурлеском и мужским юмором, сохраняя при этом дозу генетического ремарковского романтизма. Камера выполняет роль коверного: дублируя (фиксируя) действия артистов, бесшабашно наворачивает свои трюки, скачет и прыгает, резко наезжает и отлетает, чтобы в финале взмыть вверх, запечатлевая благостную картину отдыха «гигантов», уснувших вместе с девушкой возле автомобиля, будто полегшие после боя титаны.

Гран-при фестивальное жюри отдало югославским «Колесам» (Tockovi) Джордже Милосавлевича, выполненным в традициях Кустурицы, Паскалевича, а если заглянуть подальше в историю — еще Слободана Шияна и Душана Макавеева. Вдохновленная событиями последнего десятилетия, эта абсурдистская черная комедия — притча о тупом, сомнамбулическом насилии, запускающем неостановимое колесо бессмысленной жестокости, и о (о ужас!) невозможности сохранить невинность. Обыкновенная поездка белградского парня Неманья в деревню к отцу превращается в путешествие на край ночи; спасаясь от ливня в придорожном отеле, он становится главным подозреваемым в убийстве. Настоящий убийца, который провоцирует кровавые события, до самого конца остается в тени; тем временем невинный Неманья — то защищаясь, то впадая в неистовство, то дико озлобляясь — убивает всех по очереди: мужчин и женщин, хозяев и постояльцев. Правда, оказывается, что убийцей мог бы быть любой из них: только начни обыскивать, и у благообразного господина не то что в каждом кармане, а и за каждым носком найдешь по пистолету. Музыкальные темы, звучащие всякий раз перед убийством, варьирующиеся от цыганских мотивов до славяно-балканских, индивидуализируют каждый отдельный случай и в то же время сводят всех безвинных жертв в

«Смертельно опасное путешествие в Висконсин», режиссер Джеймс Марш

один разноголосо звучащий хор, бравурно возвещающий о своем конце. Бюджет менее 300 тысяч долларов, единство места и времени, локализующие задачу и помогающие сконцентрировать энергию замысла, попадание в нерв сегодняшнего дня и опора на знакомые традиции — в результате фильм дебютанта Милосавлевича (вместе с картиной Мирослава Дрэгича «Нож») стал в прошлом году самым успешным в национальном прокате и держался на экранах три месяца — вплоть до начала бомбардировок Белграда.

(Я поймала себя на том, что слишком часто употребляю слово «традиции». Пора сделать поправку. Традиции, хочу я сказать, работают в той мере, в какой не дают изобретать велосипед, помогают рассказать свою историю на общепонятном — а не измышленном для общения с собственным внутренним миром — языке и ответить на заказ, сформированный в конкретное время конкретным обществом. А вообще традиция — штука опасная. И требует, между прочим, определенной зрелости, чтобы удобно на нее опираться. Гудню Халльдорсдоттир, режиссер из Исландии, классической страны традиций, сняла фильм «Честь дома» (Ungfrúin goda og húsid) как раз о том, как легко используется индульгенция традиций в самой отвратительной, античеловечной игре.)

Фаворит критиков, самый оригинальный по материалу и по типу повествования фильм — англо-американское «Смертельно опасное путешествие в Висконсин» (Wisconsin Death Trip) дебютанта Джеймса Марша — не получил ничего, может быть, потому что Марш уже успел собрать несколько международных призов, в том числе приз ФИПРЕССИ в Сан-Себастьяне. Фильм по документальной книге Майкла Лизи построен как квазихроникальное повествование о событиях столетней давности в американском шахтерском городке Блэк Ривер Фоллз с использованием фотоматериалов и кинохроники той эпохи и игровых вставок-иллюстраций, которые читаются как аутентичный, подлинный материал. Фильм разбит на четыре главы: четыре времени года, четыре периода в жизни человека и, соответственно, четыре типа преступлений или безумий. Весна: четырнадцатилетний подросток с братом убивают фермера; девочка утопилась из-за жестокости родителей. Лето: мать утопила троих детей; мужчина убивает девушку, не пожелавшую выйти за него замуж, и кончает с собой. Осень: пожилой бродяга застрелил двух приютивших его женщин. Зима: старик повесился, не найдя взаимности у юной девушки, шестидесятичетырехлетний судья женился на четырнадцатилетней школьнице, разрыта могила с заживо погребенной женщиной. И еще много, много всего прочего — на три тысячи душ населения. А лейтмотив — как удар, как восклицательный знак бессмысленного вандализма, как знак неосознанной тяги к разрушению — кадр с молодой учительницей Мэри Суини, которая, нанюхавшись кокаина, била чужие окна. Черно-белое состаренное изображение, ровный, безучастный голос повествователя Йена Хольма (комментария как такового нет), убогий ландшафт, на фоне которого совершаются убийства и сходят с ума люди. Монотонный, укачивающий ритм, нанизывание и повторение однообразных законченных эпизодов вводят в состояние дремотного ступора, циклично взрываемого звоном разбитого стекла и осколками, которые летят будто прямо в лицо зрителю. Атмосферу жути нагнетают (цифровой выделки) низкие несущиеся над городком тяжелые облака, вызывающие физиологическую тошноту. Выработанная шахта остается где-то за кадром, однако становится неназванным, но точным знаком оскудения природы и оскудения человечности.

Председатель жюри Мринал Сен (чье председательство следует отметить как отдельное достижение фестиваля) обратился с письмом к Сергею Лаврентьеву, выражая недовольство обилием на конкурсном экране жестокости и насилия. Понятно, что свой Специальный приз жюри вручило самой умилительной картине — «Зима у черта на куличках» (Egy tél az isten háta mögött) венгерского дебютанта Кана Тогаи. Удивительное дело: фильм, весь построенный на стереотипах — сюжетных и изобразительных, — в самом деле всем доставил удовольствие. Такие истории были особенно популярны в год столетия кино. Этнографический фон — народная драма с ревностью и смертью, обряды и ритуалы, в первозданном виде сохранившиеся «у черта на куличках», ненавязчивый политический мотив смены формаций после начала перестройки у Большого брата, довольно безразлично обсуждаемой за пивом, — прелестный антураж для признания автора в любви к кино. Горная деревушка из-за заносов оказалась отрезанной от мира. Жители, привыкшие обходиться без благ цивилизации, не сильно печалятся по этому поводу, им жаль лишь одного — теперь никто не привозит им по субботам кино. И тогда один помешанный на кино подросток склеивает оставшиеся у механика обрывки пленки и показывает свой фильм. И все бы хорошо, да «Кабинет доктора Калигари», смонтированный с «Броненосцем «Потемкин», начинает поднимать народ, доселе безропотно прозябавший в своих тяготах на своих куличках... Как приятно вдруг убедиться в волшебной силе искусства! Это было совсем недавно. И может быть, у черта еще где-нибудь есть кулички, где так любят кино...

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Ретро не прощается с тобой

Фестивальная практика дарит нам странные сближения, и Седьмой международный кинофестиваль в Сочи не стал исключением. В данном случае повод к такому сближению дали ретроспективы «Южная Корея: неизвестная киноимперия» и «Мюзикл под красным знаменем» — два крупнейших события этого фестиваля, имеющих, как это ни странно, прямое отношение к положению дел в современном отечественном кинематографе.

Шесть корейских фильмов (пять входящих в состав ретроспективы и конкурсная «Призрак», подводная лодка») представили весь жанровый диапазон корейского кино. Нашлось место и для неспешной буддистской медитации (классическая лента Бэ Ён-Кюна «Почему Бодхидарма прошел на восток?» была признана многими критиками лучшим из фильмов, показанных в этом году в Сочи), для загадочного триллера «Черная дыра», эротико-психологического фильма «У девушек свободный вечер» и молодежно-криминальной картины «Глубокие раны». При всех различиях названные фильмы объединяет стилистическое своеобразие: жестокость и откровенность эротических сцен сочетаются с поэтичностью; бешеный ритм — с неспешностью и медитативностью. Характерен в этом смысле завершивший ретроспективу полицейский боевик «Спрятаться негде», в котором банальная история, напоминающая очередную серию «Ментов», рассказана с пугающей стилистической изысканностью: одна из сцен снята в стиле театра теней, другая — в манере Вонга Карвая, кулачный поединок стилизован под Джона Ву, а саундтрек многие меломаны с удовольствием включили бы в свои коллекции.

Внимательный зритель увидит в корейских фильмах много общего с гонконгскими и японскими жанровыми лентами, картинами того же Карвая или Такеши Китано. Трудно понять, сказывается ли в этом сходстве географическая и культурная близость или речь идет о прямом влиянии. Как бы то ни было, неизвестная киноимперия стала чуть более известной, лишний раз доказав, что вне Европы и Америки существует свой кинематограф, зачастую куда более интересный, чем тот, который выдвигается на академические премии.

Между тем еще пятнадцать лет назад жителям России не приходилось доказывать эту мысль: мы находились в центре своей собственной — и не менее неизвестной — киноимперии, куда входили не только национальные кинематографии пятнадцати республик, но и кинематограф соцстран. Показанная в Сочи ретроспектива «Мюзикл под красным знаменем» приоткрывает только часть этой ушедшей на дно Атлантиды, но и те, кто еще в детстве насмотрелся казахских или молдавских музыкальных фильмов, теперь видят их новыми глазами. На фоне многих довольно беспомощных работ, включенных в конкурс Открытого Российского фестиваля, приятно удивляют операторское мастерство и жанровая целостность старых фильмов. После сотен увиденных за эти годы голливудских лент виднее оригинальность советских картин. Мизансцены польского «Самозванца с гита-

«Песни моря», режиссер Франчиск Мунтяну

«Ар-хи-ме-ды!», режиссер Александр Павловский

«Почему Бодхидарма пошел на восток?», режиссер Бэ Ён-Кюн

«У девушек свободный вечер», режиссер Им Сан-Су

«Встреча в горах», режиссер Николай Санишвили

«Когда песня не кончается», режиссер Роман Тихомиров

«Белый рояль», режиссер Мукадас Махмудов

рой» повторяют «Вестсайдскую историю», а казахский «Ангел в тюбетейке» напоминает фильмы Вуди Аллена. Внезапно чувствуешь единство культурного пространства Востока и Запада: так, сюжетные ходы комедии «Самозванец с гитарой» (1968) словно предсказывают появление в следующем тысячелетии панка. История простого инженера, вынужденного без слуха и голоса изображать певца Джимми Томаля и ставшего — за счет своей экспрессии и свободного поведения на сцене — звездой, не просто стала хорошей иллюстрацией к тезису Малколма Макларена о том, что любой человек, способный удержать гитару в руках, может стать музыкантом: вдобавок ко всему в фильме фигурирует социалистический бюрократ, произносящий «сатирическую» речь о том, что в нашем социалистическом обществе любой может стать музыкантом. В качестве последнего штриха добавим, что барабанщик рок-группы в этом фильме изумительно похож на Энди Уорхола.

Но, разумеется, не только подобными совпадениями радовал старый музыкальный фильм — речь идет об уникальности взгляда и идеологическом своеобразии. Вероятно, только в Советском Союзе могли снять мюзикл про музыкантов, настоящее призвание которых — вовсе не музыка, а работа на заводе («Ар-хи-ме-ды!») или историю зазнавшейся звезды («Где ты, любовь?»). Помимо ностальгических открытий (вот, оказывается, откуда «Песня не прощается с тобой!», «Ты куда, Одиссей, от жены, от детей?» или «Барабан был плох»), старые ленты поражают своей особой энергетикой и даже — не побоюсь этого слова — своеобразной эзотерикой. Так, в нескольких фильмах подряд видишь, что музыкальные номера отнесены к воображаемому миру героев, который иногда начинает абсурдистски диффундировать в реальность: в румынском мюзикле «Песни моря» два комических детектива в одном из фантастических эпизодов оказываются одетыми в костюмы XVIII века и так и продолжают ходить весь фильм, переместившись из фантазии в реальность.

Две такие непохожие ретроспективы сходятся в одном: в умении сохранить культурное и национальное своеобразие, играя на поле традиционных голливудских жанров. Именно этого так не хватает большинству современных российских фильмов — и потому две ретроспективы, показанные на Международном фестивале в Сочи, можно считать лучшим учебником для отечественных кинематографистов.

В этом номере мы публикуем подборку материалов, посвященных новым дигитальным технологиям. Важным событием в обсуждении этой темы стала дискуссия, которая проходила в рамках уже ставшего традиционным фестиваля «Белые Столбы».

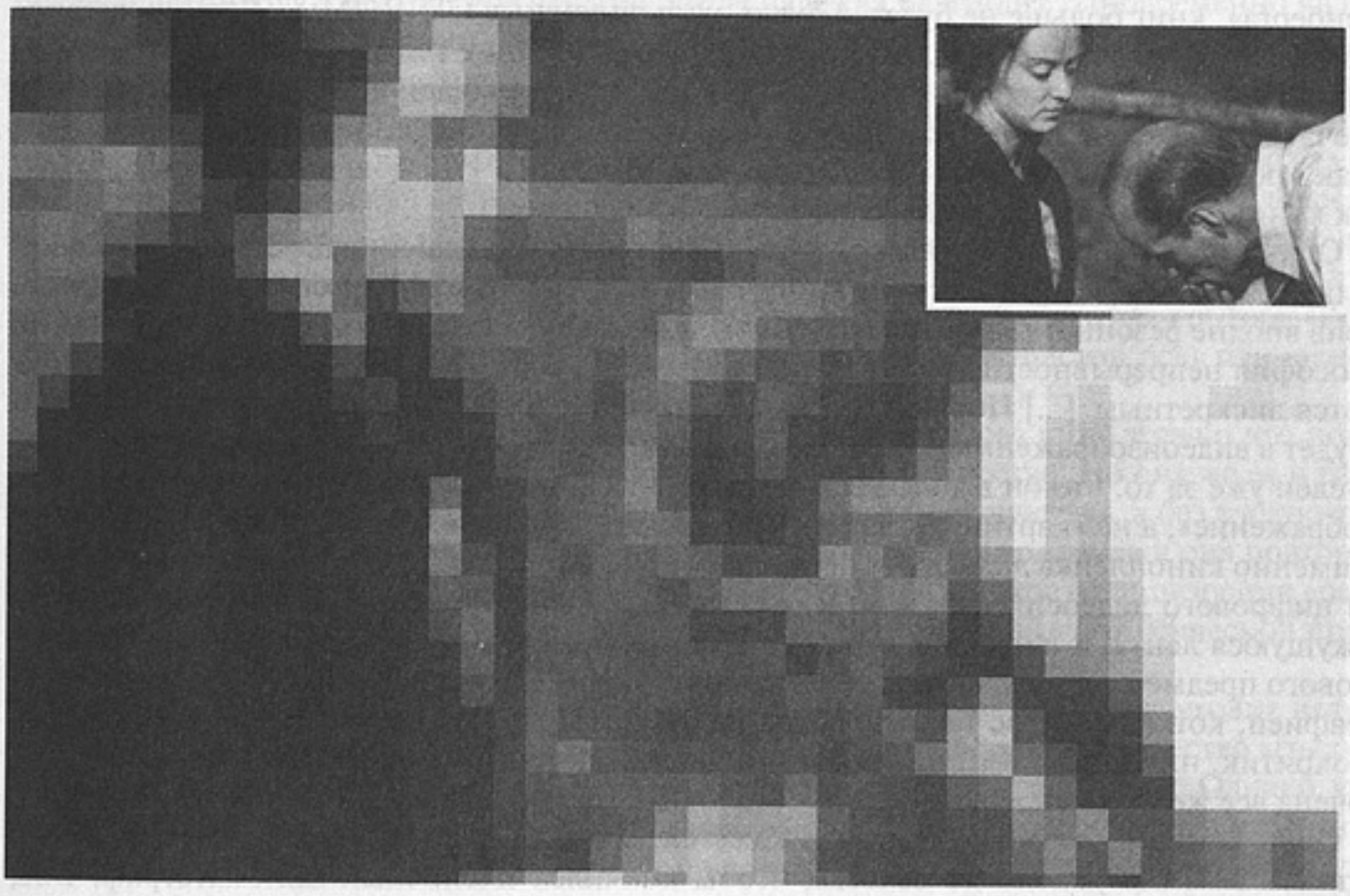
Предлагаем вниманию читателей комментарий к этой дискуссии киноведа Николая Изволова, а также анкету ведущих российских кинематографистов, посвященную грядущей цифровой революции в кино. Завершает подборку статья Дэвида Ансена из журнала «Ньюсуик», которая анализирует дигитальный бум в западной киноиндустрии.

НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ

Рога и копыта цифровой эпохи

Это не конференция о новых технологиях. Это ужасно! Мы говорим об этом, но не говорим об искусстве. Ужасно... *(Шум и оживление в зале.)*

Неопознанный в стенограмме участник конференции «Прощание с братьями Люмьер — конец пленочного кинематографа и новые технологии: что дальше?», проходившей 28 января 2000 года, в последний день IV фестиваля «Белые Столбы»



Люблю фестиваль «Белые Столбы», иначе никогда бы не согласился быть ведущим (даже на пару с В.Ю.Дмитриевым) «круглого стола», посвященного проблемам пленочного кино (то есть его концу) и новым технологиям (по-видимому, их началу). Для историка кино пропустить такое событие было бы, конечно же, непростительно.

Я глубочайшим образом убежден, что все многолюдные обсуждения, все так называемые конференции и «круглые столы» совершенно бессмысленны и время, затраченное на участие в них, пропало зря, если только не превратилось в приятное времяпрепровождение. Тем более когда не совсем понятен сам предмет обсуждения.

Перед началом «круглого стола» мне, конечно же, пришлось подумать об этих самых новых технологиях, и единственная мысль, пришедшая в голову, заключалась в следую-

щем: кино использует сейчас *такие технологии, которые позволяют получать визуальные эффекты, соединяющие предметы, имеющие различную природу, так что глаз не замечает швов в месте соединения.*

Эта мысль потрясла меня своей банальностью: в какой-то момент показалось, что это я не сам придумал, а несколько раз где-то прочитал. Творческий потенциал этой идеи казался мне явно недостаточным для приведения в движение большой массы умов, но, к счастью, уже в который раз я ошибся, недооценив интеллектуальную мощь отечественных исследователей кино.

На протяжении нескольких часов вдумчиво и спокойно, без всяких споров и склок они излагали друг другу все, что думали по этому поводу, и всего лишь раза два спросили меня, что же такое эти новые технологии, забыв в пылу научного вдохновения, что этот вопрос я задал им в самом начале дискуссии, честно признавшись, что и сам толком не знаю ответ.

Надо сказать, что некоторый опыт у меня все же был. В прошлом 1999 году во время поездки по Днепру с фестивалем «Крок» я задал тот же самый вопрос мультипликаторам, людям, работающим в самом, наверное, высокотехнологическом виде кинематографа. Я спросил их во время очередного «круглого стола»: «Что же такое, по вашему мнению, эти пресловутые новые технологии, о которых все так много теперь говорят?» Продолжительное молчание было мне ответом, затем чей-то робкий голос спросил: «Может быть, это компьютер?»

Интересно здесь то, что мультипликаторы, люди, которые вынуждены изобретать новые технологии для решения каждой новой художественной идеи, восприняли появление компьютера всего лишь как добавление к тому, что можно было делать и раньше. Сначала меня это удивило, но (горжусь этим) я быстро сообразил, что проблема *«бесшовного» соединения разнородных составляющих* в рукотворном кино никогда не была теоретической и уже давным-давно решалась практически, поскольку зависела только от таланта и технического мастерства авторов.

Кинокритики же обычно незнакомы с технологией производства фильмов и априори ориентированы на тот тип кино, который уже семьдесят лет назад был слегка презрительно определен великим режиссером М.Цехановским, как «натурфотографический» (а сюда попадает все кино, не являющееся анимационным).

Итак, каждый из выступивших серьезно и с полным сознанием своей ответственности поделился со всеми собравшимися (а их было на удивление много) частицей своего знания.

Один киновед, чрезвычайно именитый, с печалью объявил, что «закончилась эпоха Гутенберга», книг больше не будет, а будут одни сплошные CD-ROMы. (Рискну предположить, как обрадовался бы В.Розанов, страдавший в 1900-е годы оттого, что «этот проклятый Гутенберг облизал своим медным языком всех писателей и они все обездушились «в печати», потеряли лицо, характер». Уж наверное, прикосновение виртуального языка не так противно. И, пожалуй, не так далек был от истины Розанов, когда предсказывал, что к концу XX века типографии будут продавать под снос.)

Один кинокритик, известный своей задиристостью, проявил недюжинные познания в технико-философской области и выступил в защиту фотографического изображения, заявив вполне резонно: «За фотоизображением стоит определенная культура, стоит некая философия непрерывности, а компьютерное изображение было дискретным и всегда останется дискретным. [...] Поэтому в фотоизображении всегда будет некая магия, которой не будет в видеоизображении [...] поэтому пленка, я полагаю, останется». (Я был ему признателен уже за то, что он вспомнил о фотохимической природе кино и употребил слово «изображение», а не «картинка», как теперь принято говорить. Он забыл только, бедняга, что именно кинопленка движется прерывисто, то есть дискретно, в отличие от аналогового и цифрового видеосигнала, нанесенного в виде полос на равномерно-поступательно движущуюся ленту, и в отличие от статичной фотографии, существующей только в виде бытового предмета, куска картона со слоем фотоэмульсии. А как же быть с цифровой фотографией, которая сейчас так стремительно распространяется и которую в журнале он, кинокритик, никогда на глаз не отличит от фотохимической? Так что магия, видимо, заключена все же не в непрерывности.)

Одна киновед, разделив, как мне кажется, мнение большинства присутствующих, призналась: «Мне ужасно не хочется, чтобы кончился пленочный кинематограф. Вот, честно говоря, если бы я могла что-то такое сделать, чтобы это цифровое не победило, я бы обязательно это сделала. К сожалению, этого никто не может...»

Тогда один философ заявил, что все наши рассуждения об искусстве остаются в рамках представлений XIX века, поэтому кино как было с момента своего возникновения новой технологией, так и продолжает ею оставаться до сего дня. Поэтому кино «поглощает те компьютерные технологии, которые мы сегодня пытаемся придумать и не знаем, как их определить». (Речь его закончилась под бурные аплодисменты присутствующих, очевидно, обрадованных грядущей победой кинематографа над цифровыми технологиями. Я аплодировал вместе со всеми, но не потому, что поверил в долгожданную победу, а всего лишь оттого, что испытал аристотелевскую «радость узнавания», услышав слово «искусство», именно об искусстве до этого момента никто не говорил.)

Неуслышанным остался один молодой человек, создавший на компьютере нечто, показанное во время фестиваля: «Если вы хотите спросить о перспективах развития вообще технологии, то я думаю, что будущее все-таки за непосредственным вовлечением зрителя в этап манипулирования изображением, то есть когда сам зритель может каким-либо образом влиять на происходящие в кинофильме события. То есть это то, что можно назвать интерактивностью. Но я бы сказал, что это не интерактивность, а некая многоходовость. Некая многоходовость, когда автор не является носителем определенной насильственной идеи для зрителя, вернее, когда автор является неким объектом рассмотрения для зрителя, и как дальнейшее развитие — это искусственный интеллект, когда вообще не будет существовать никакой границы между автором и зрителем. То есть к этому, мне кажется, мы все идем. Спасибо». (Вот так. Кто-то тратит уйму сил, чтобы найти единственно верное сочетание двух кадров, а кто-то от скуки переставляет их местами и на этом основании считает себя тоже автором. Автор не должен насиловать зрителя (прости, Эйзенштейн!), зато зритель, в полном соответствии с правами человека, может насиловать автора как заблагорассудится. Еще раз спасибо. Остается только радоваться, что на конференции не присутствовал один культуролог, который всерьез считает, что телезритель, наобум переключающий каналы и записывающий полученный результат на видеопленку, тоже создает некое произведение. Оно называется «зэппинг». Неужели достаточно придумать термин, чтобы и явление, которое им обозначается, тоже считалось существующим? Будем надеяться, что термин этот вполне виртуален.)

Я тоже не смог молчать и поделился не так давно испытанным чувством, когда в кинозале моя рука инстинктивно искала дистанционный пульт, чтобы побыстрее промотать длинные титры какого-то фильма. Это, разумеется, невозможно, но ощущение неостановимости и необратимости, своеобразной естественной природности кинематографического времени было в тот момент почти физически ощутимым.

В общем, «круглый стол» оказался интересным. Все мнения были явно не случайны, а если и не слишком выношены, то, во всяком случае, любопытны. Даже мнение призывавшего к интерактивности компьютерщика, даже анонимный всхлип, вынесенный в эпиграф настоящих заметок. Лично мне он показался наиболее емкой формулой, описывающей невысказанные порывы всех без исключения участников.

Каждый пытался в некоторой степени быть провидцем, предсказателем судьбы пленочного кино перед наплывающей перспективой чего-то тотально цифрового. И каждый продемонстрировал то странное чувство, когда надежда на лучшее одновременно является страхом перед неизвестностью. Все ощущали кино чем-то естественным, природным, близким, родным, беззащитным. Никто не относился к кино, как к какой-то там технологии. Я пропустил тот момент, когда кинематографисты начали приводить в защиту природности, естественности кино тот факт, что производство эмульсии невозможно без «рогов и копыт». Лично я как человек, воспитанный на советской литературе, при словосочетании «рога и копыта» испытываю другие ощущения, менее умилительные. Однако в наши дни этот аргумент стал не то чтобы общим местом, а скорее даже знаком, по которому определяют «своих». (Хотя нелишне было бы вспомнить, что незабвенная контора «Рога и копыта», олицетворяющая в глазах современных кинематографистов всю природность привычного кино, имела вполне «виртуального» председателя...)

Упомянутый уже В.Розанов написал в начале века (как раз кино только что появилось): «Техника, присоединившись к душе, дала ей всемогущество. Но она же ее и раздавила. Получилась «техническая душа», лишь с механизмом творчества, а без вдохновения творчества». Эта мысль всерьез его волновала, с небольшими вариациями она повторяется и в «Опавших листьях», и в «Уединенном». Видимо, тот же ужас от лицезрения «раздавленной души» боятся испытать и наши современники, враз забыв о технической природе кино.

Опасения все те же, до слез привычные: теряется личность автора, уходит великая культура изображения, природное заменяется машинным, наступает торжество «грядущего хама» (в нашем случае — зрителя (потребителя) — манипулятора) и т.п. Однако за сто лет кинематограф не был побежден ни звуком, ни цветом, ни возможностью передачи на расстояние (телевидением), ни аналоговой видеозаписью. Здесь срабатывает общественная потребность: человечество не хочет просто так отказываться от серьезных культурных завоеваний. Заметьте, что не кинематограф деградирует по мере появления новых технических изобретений, но сами эти изобретения пытаются дорасти до того культурного, технического и изобразительного уровня, который уже давно достиг кинематограф. Слава Богу, споры о том, является ли он искусством, прекратились довольно давно.

Да и внутри самого кинематографа было сделано столько технических попыток прорыва, что одно их перечисление займет несколько томов. Важно здесь одно: коммерчески выжили только те изобретения (звук, цвет, стереофония и стереоскопия), которые могли быть использованы на оптической 35-миллиметровой кинопленке. В этом же заключена и первоочередная задача цифровых технологий, которую они, скорее всего в некотором не очень отдаленном будущем, благополучно разрешат. Никакой угрозы существованию

привычного нам кинематографа, ни явной, ни скрытой, я здесь не вижу. Если с цифрового носителя вы переносите изображение на фотохимический носитель (кинопленку), то какая разница кинозрителю, что за камера использовалась для первоначальной фиксации предкамерной реальности? Чем, собственно, электронное кино хуже фотохимического?

Зрителю (потребителю) все равно, если он получает продукт привычного ему качества.

Однако человек культуры, а не просто рядовой потребитель, не зря чувствует некоторую тревогу.

Если при помощи цифровых технологий можно переносить на оптический носитель соединенные без швов разнородные вещи, не являющиеся фактом предкамерной реальности, то кино перестает быть документом. И если игровое кино именно к этому и стремится, то для документального это грозит обернуться настоящей катастрофой. В этом и состоит ужас той ситуации, в которую нам всем предстоит попасть.

Можно, конечно, переложить всю проблему только на плечи архивистов — пусть они сами решают, как отличить подделку от оригинала. Можно подумать о технологиях защиты оригиналов. А можно просто смириться с тем, что изменится само представление о том, что считать документом, а что нет.

Действительно, во всем можно найти приятную сторону. Так, телефон погубил эпистолярный жанр, поскольку люди перестали писать друг другу письма. Для историков это невосполнимая потеря. А компьютер его возродил, поскольку электронная почта гораздо дешевле телефона. И вот в наше время создаются новые бумажные архивы писем, на каждом из которых указаны дата, адресат и отправитель. Конечно, это все очень просто сфальсифицировать, но ведь и в эпоху гусиных перьев писалась не одна только правда.

Я глубоко убежден в том, что цифровые технологии могут придать импульс оживлению именно оптического, фотохимического кинематографа, может быть, впрямую, а может быть, и опосредованно.

Формы искусства кино могут (и должны) каким-то образом видоизмениться, поскольку происходит мутация самого феномена движущегося изображения. Но прежде чем страдать, оттого что эволюция форм искусства не прерывается, стоит разобраться в том, что происходит внутри самого феномена кино.

Феномен же кинематографа внес только один принципиальный вклад в сознание человека как творящего искусство, так и воспринимающего — появилось понятие кадра, нигде более не существующего. Понятие это настолько фантастически емкое, что ни в одной энциклопедии нельзя найти его более или менее точное определение. Структура кадра свойственна только техническим искусствам, начиная с фотографии. Литература и театр могут его имитировать, но строиться на нем — никогда.

Нынешние мутации феномена кино происходят именно на уровне кадра — своеобразной кинематографической «клетки», поэтому стоит разобраться в том, что же это такое, что же такое кадр и как внутренние процессы влияют на эстетику кино. Роль грядущей цифровой революции после этого, наверное, станет более наглядной и менее пугающей.

XXI век — конец пленочного кинематографа?

«БЕЛЫЕ СТОЛБЫ —2000»: IV ФЕСТИВАЛЬ АРХИВНОГО КИНО

Конец XX века свидетельствует о приближающемся конце эры кинематографа, так же как и книгопечатания. Издатели энциклопедии «Британика» уже объявили о том, что они больше не будут выпускать энциклопедию в книжном формате, а исключительно на CD, что реально свидетельствует о закате эры Гутенберга. Пленочное кино тоже отходит в прошлое и заменяется новыми технологиями — так «Звездные войны» на 95 процентов сделаны на компьютере.

Что останется в памяти человечества от такого великого искусства XX века, как кинематограф? В связи с тем что один из «круглых столов» фестиваля «Прощание с братьями Люмьер — конец пленочного кинематографа и новые технологии: что дальше?» был посвящен именно этой теме, искусствовед Госфильмофонда Тамара Сергеева обратилась к ряду ведущих мастеров отечественного кино с вопросом: каковы главные тенденции современного киноискусства и возможны ли еще новые открытия в традиционном пленочном кинематографе, или он должен сдаться перед кинематографом компьютерным?

Вадим Абдрашитов, *режиссер*

Главная тенденция не только в кино, вообще в искусстве — наступление цивилизации на культуру. Цивилизация, делая жизнь человека все более комфортабельной, коммуникативной, требует усреднения способа жизни каждого из нас: унификации вкусов, форм общения, общей мифологии и общей идеологии. Задача здесь одна — создать общий знаменатель. Культура и искусство, наоборот, утверждают автономию каждой личности, право ее на своеобычность.

Сегодняшний кинематограф цивилизации, поглощая в себя огромное количество денег и труда, нуждается в таком же огромном рынке сбыта. Следовательно, он должен быть универсален для понимания всюду и всеми. Это требует понятных, доступных алгоритмов поведения героев, упрощенных характеров и знакомых зрителям ясных сюжетов. Такое кино на сегодня и есть основной продукт кинопроизводства. Территория же киноискусства сокращается, как шагреневая кожа.

Вне духовного развития цивилизацию ждет тупик. Но надеюсь, что у человечества развит инстинкт самосохранения и искусство как способ познания мира возродится — этого рано или поздно потребует сама жизнь. Думаю, в кинематографе это произойдет в первую очередь, ему есть о чем и как говорить. Именно впереди все открытия в киноязыке, киномышлении, кинообразности, кинопоэзии. Потенциал кинематографа огромен. А что касается компьютерного кино — это новые возможности. Дело только в том, в чьих руках оно находится. Если в руках художника, творца — это будет творчество. Если в руках человека, который делает продукт производства, — это будет компьютерное изображение, очередной продукт цивилизации.

Юрий Арабов, *сценарист*

Мне ближе культурный, авторский кинематограф. Не индустрия, а некое штучное, уникальное производство — духовное, религиозное, мистическое — с его, по-видимому, исчезающей тенденцией сближения с поэзией, с исповедальной литературой. Спектр достаточно широкий — от Хичкока, поскольку в лучших своих картинах при внешней занимательности он достаточно религиозен и серьезен, до Дрейера, Бергмана, Ларса фон Триера образца «Рассекая волны» и, конечно, Феллини.

Наверняка, Феллини, Бергман, возможно, Тарковский с «Рублевым» и «Зеркалом» останутся в истории кино. За счет так называемой духовности культуры, если под культурой понимать веру не в хаос, а в космический порядок, поиск Бога, абсолюта, осей, на которые «нанизан» мир. Культура вертится вокруг этих осей, а цивилизация вокруг комфорта человека, облегчения материальной стороны его жизни. Говорят, что пути Господни неисповедимы, но это не совсем правильно, культура как раз их ищет. И те художники, которые посвятили себя этому, мне кажется, должны в истории остаться. Хотя я не совсем уверен в этом. Посидят люди полвека в Интернете, с какими глазами оттуда выйдут? И вспомнит ли кто-нибудь тогда имя Леонардо да Винчи или Рафаэля?

Что касается компьютера, то главная его особенность в гипнотической зависимости от него человека, своеобразная наркотизация сознания. Причем на самом деле информативная сторона в работе с компьютером не очень важна, потому что всю информацию, которая есть в Интернете, невозможно переработать никому. А то, что нельзя переработать (под переработкой я понимаю осмысление), не является информацией.

И я не согласен с той точкой зрения, что пленочного кинематографа не будет. Новые технологии создадут новые жанры, но кинематограф, так же как и кинотеатр, не умрет. Он уступит место этим технологиям по сборам, но наряду с ними будет все же присутствовать в нашей жизни, занимая локальную нишу, что-то между театром и музеем. Станет более частным делом, чем сейчас, но открытия в нем, безусловно, возможны. Просто они не будут претендовать на всеохватность.

Алексей Балабанов, *режиссер*

Кино — вещь поколенческая, у каждого поколения своя тенденция. Все зависит от людей: хорошее кино — то, которое им нравится, плохое — которое не нравится.

Сам я был страшным киноманом, очень много смотрел фильмов, неплохо знал историю мирового кинематографа. У меня была куча книжек о кино, я их все прочитал, еще когда учился в Горьковском пединституте и даже не представлял, что стану режиссером. Просто все это было интересно. Момент накопления, конечно, сыграл потом свою роль. Причем мне нравились самые разные фильмы: от комедий Данелия до «Нетерпимости» Гриффита или «Алчности» Штрогейма. Хотя со временем какие-то привязанности проходят, пересматриваешь любимый фильм и вдруг понимаешь, что он безнадежно устарел.

Кино быстро устаревает. Меняются ритмы, меняются законы восприятия. Я это чувствую и на своих картинах. Первые смотреть уже невозможно. Попробуйте, посмотрите «Счастливые дни» — скучно, длинно, ошибок полно всяких. Я же тогда не знал ничего.

А вообще кино — это мистика: что-то происходит или не происходит... Ничего предугадать, рассчитать заранее нельзя.

Кинематограф ведь не искусство, это зрелище, развлечение. И перспективен он только как зрелище.

А те фильмы, которые критики относят к искусству, — это все маргинальные произведения. Но по большому счету они никому не нужны, бессмысленны, так как не приносят дохода. Самый правильный кинематограф — тупой, американский. Бизнес, приносящий доход. Кинематограф и был придуман именно как бизнес, просто в определенное время появлялись люди, которые самовыражались и имели свою аудиторию. Но сегодня это уже не нужно.

Что до моих собственных картин — они мое личное дело. Я снимаю их для себя, но так как учитываю какие-то законы восприятия, то у меня тоже есть свой небольшой круг зрителей.

Думаю, что открытия больше невозможны. Собственно, настоящее открытие, сделанное в конце прошлого века, было одно — положение серебра на пленке в движущейся картинке. А потом были частные находки, касающиеся законов монтажа, законов жанра. Что-то привнес Эйзенштейн, что-то Гриффит, Хичкок. Сейчас время электронных открытий, компьютерной графики, а традиционные формы кинематографа скоро исчезнут, они уже неинтересны. Кино, как и старая фотография, станет раритетом, музейным экспонатом. То, чем мы сегодня занимаемся, — убогость. Признаю это совершенно спокойно. Но знаю, что сам продолжу делать то, что делаю, умру со своим кино. А новым компьютерным кинематографом пусть занимаются молодые.

Алексей Герман, *режиссер*

В кинематографе XX века я бы выделил две тенденции: мне кажется, он резко разделяется на кинематограф консерваторского, филармонического типа и на кинематограф общенародный. Может, через какое-то время один из них и кинематографом называться не будет. Раньше существовали мировые авторитеты, допустим, Сартр. Что скажет Сартр? Люди прислушивались к нему. Это было серьезно. Но постепенно население становится более буржуазным, и всем теперь, в общем, наплевать на то, что сказал бы Сартр, что сказал бы Сахаров или что скажет Солженицын. Сегодня какой-нибудь парикмахер из Сан-Франциско или из Твери говорит: «Я трачу свои семь долларов, которые заработал, на то что хочу, а эти умники пускай тратят свои на что хотят». И ему на все наплевать. Да и авторитеты сейчас, что называется, покупные.

Тратятся миллионы долларов на рекламу. И если я, например, заснул на третьей части «Титаника», то на другого человека, «подготовленного» рекламой, фильм действует. Так же и на эстраде — в какого певца вложили деньги, тот и молодец. А помните известный кадр — девочка на концерте «Битлз» не может справиться с подступившими рыданиями? У нас теперь чуть не в каждом клипе полагается такая девочка. А люди, которые могли бы сказать: «Знаете, это не очень хорошо, это надо держать в себе», — перессорились между собой, поняв, что им надо разъединяться, а не соединяться, потому что между ними стало мало общего. Вы посмотрите, русская интеллигенция перестала читать хорошие книги, все читают этих ужасных авторов, я уж не говорю Маринину, но всяких Агаповых, меняются этой литературой, всерьез тратят на нее огромное количество времени. Идея «Не милорда глупого, а Белинского и Гоголя с базара понесет» получила прямо противоположное воплощение. Поэтому мне тоже кажется — надо разделяться.

Но все-таки, думаю, что в истории культуры надолго останется Чаплин с его идеей маленького человека. Останется, как ни странно, Дисней с его темой «сильный — слабый». И дело даже не столько в том, хорошо он рисовал или плохо, а именно в этой теме — «сильный — слабый», «маленький человек — большой человек». Это и есть история цивилизации — борьба маленького человека и большого человека. Всегда побеждает большой. А у Диснея — маленький. Может, по критериям профессионализма какой-нибудь Гринуэй — это что-то замечательное, я и согласен, что замечательное, но, если говорить о том, кто останется, то это Чаплин, Дисней. Еще Феллини, так же как и Гоголь, потому что в их произведениях — настоящая реальность. Не талантливые наблюдения, как у того же мною горячо любимого Александра Володина, а именно реализм, мы так живем. Также я большой поклонник молодой Киры Муратовой и замечательного режиссера Отара Иоселиани (мы его очень любили именно в России, грузин он не интересовал, и я в молодости, лет двадцать назад, даже подрался в одном грузинском доме, потому что там не знали, кто такой Иоселиани). Но ни Муратова, ни Иоселиани, так же как и Висконти, не определяют век. Определяют его Чаплин, Феллини, первооткрыватели каких-то человеческих истин, «рванувшиеся» к Библии.

Но сдаваться никто ни перед кем не должен. Пленка будет существовать долго, потом еще что-нибудь для нее придумают (хотя, на мой взгляд, возможностей у сегодняшней цветной пленки гораздо меньше, чем у прежней черно-белой, которая была куда интересней). А компьютерный кинематограф я вообще не понимаю и, слава тебе, Господи, до его расцвета не доживу. Но, естественно, эпоха огромных киноаппаратов, рвущейся пленки, стариков, которые делают вид, что они умеют эту пленку обрабатывать, когда-нибудь за-

кончится, произойдут колоссальные изменения, какие — понятия не имею. Только не верю, что мы будем смотреть кино в спичечном коробке, вот этого точно не будет. Это то же самое, что смотреть кино по телевизору. Можно смотреть его по телевизору? Можно, но не нужно.

Я сам стараюсь этого не делать. Помню, как однажды, когда мы были еще опальными, одну из наших картин, «Двадцать дней без войны», пустили по телевидению. Мы с женой накрыли стол, сели. Начался фильм — ни глубины, ничего. Я расстроился и ушел спать.

Что такое кинематограф телевизионный в отличие от кинематографа настоящего? То же самое, только минус подлинное искусство оператора. Режиссер дает идеи, а кино снимает оператор. Телевизионный же экран передать операторское мастерство не способен.

Владимир Грамматиков, *режиссер*

Для меня сейчас самое важное — реанимация показа, изменение пространства кинотеатра. Раньше с понедельника до понедельника в кинотеатре показывали один фильм, но люди шли. Новое же поколение хочет выбирать, и оно имеет право на выбор. Потому мы и говорим о мультиплексах, о многозальных кинотеатрах. Это обязательно комфорт, кондиционеры, мягкие кресла, долби-звук. Все современные технологии. Только в этом случае человек сегодня встанет с кресла и пойдет в кинотеатр, который, как ни ужасно это звучит, должен быть тусовочным местом, так как 70 процентов зрителей — это подростки.

Мы мечтаем о собственном кинотеатре семейного показа при Киностудии Горького, у нас есть большая коллекция картин, есть возможности подготовить очень хорошие программы. Но все уже занято, все распределено. Не пробьешься.

Нам нужно возвращать зрителей в кинотеатры. Мы сами их изгнали, никто другой, допустили плохое американское кино в масштабах 99 процентов кинопоказа, потеряли культуру посещения кинотеатра, потеряли кумиров. То, что мы друг о друге говорили с телеэкранов, — совершенно чудовищно, мы сами разрушили миф, тайну, на чем кинематограф держался, нас просто перестали уважать. А возвратить людей в кинотеатры можно только через любовь. Люди хотят видеть старое отечественное кино, так давайте им показывать «Сердца четырех», лирические комедии, мелодрамы.

В принципе кинематограф не умрет — это стопроцентно, может, он просто изменит формат. Лет семь назад я был в Лондоне на семинаре, который тогда меня удивил своей темой — в течение двух дней серьезные люди размышляли о том, какая разница между восприятием изображения, полученного при просвечивании лучом проектора целлулоидной пленки, и изображения, записанного на магнитную ленту. Выяснилось, что так как наша пленка создается на биологической основе (копыта, рога животных), то она все-таки более информативна, более эмоциональна, чем магнитка. Кинопленка обладает особой энергией. К тому же мы настроены на общность восприятия, одно дело — ты смотришь фильм дома, пусть даже в стереопроекции, и совсем другое, когда ты сидишь в зале и сотни людей вместе с тобой тоже плачут или смеются.

А новые технологии дают новое ощущение, новое кинематографическое пространство, хорошие возможности — снять сказку, фантастический или исторический фильм. И потому меня компьютер не пугает, а радует. Он займет свое место, если его использовать в разумных пределах. Просто перебора не надо, нужно учитывать, что у компьютерной технологии есть своя жизнь, которая может войти и в согласие, и в противоречие с кинематографом. Сам я иногда использую (очень аккуратно) компьютерную графику в малых формах — в рекламе, в «Маленькой принцессе» какие-то кадры делались на компьютере. А сейчас мы заканчиваем строительство собственного телевизионного павильона, у нас будут все новые технологии.

Юрий Грымов, *режиссер*

Для меня самое важное то, что в кино появилась и закрепилась агрессия как таковая как в драматургии, так и в изобразительном ряде. Она дошла уже до своего пика, поэтому думаю, что в XXI веке кино должно стать более романтичным, более тонким. Личность, история конкретного человека приобретут гораздо большее значение, чем какие-то вселенские темы.

Традиционный кинематограф не устоит перед компьютерным, вернее, перед цифровыми технологиями. Я их неплохо знаю — цифра уже успешно обрабатывается «под кино», на нее, может быть, даже в следующем году можно будет так снять, что почти никто не заметит, что это не кино. Уход от пленки на цифру очевиден. Это необходимо и для создания в России индустрии кино (которая существует уже во всем мире). Кино должно стать доступнее для людей, дешевле по производству и по хранению фильмов.

Но, говоря о компьютерных технологиях, я ни в коем случае не имею в виду спецэффекты. Я их противник. Антураж, спецэффект — это вчерашний день, провинциальное кино. Человек — вот самый интересный специальный эффект. Мужчина и женщина, рождение ребенка — этого достаточно, чтобы удивлять и рассказывать какие-то истории. Все остальное — попугайство и для меня совершенно не имеет никакого значения.

Иван Дыховичный, *режиссер*

Я бы выделил один момент — как в истории человечества есть Возрождение, так в кино XX века есть 60-е годы, для меня самые удивительные. Тогда появились лучшие фильмы Феллини, Антониони, Висконти, Брессона, Бунюэля. Эти люди, при абсолютно неповторимой индивидуальности почерка, достигали схожих результатов, что случается очень редко. Я их выделяю за абсолютную цельность сознания, а это, с моей точки зрения, самый образный момент в кинематографе. Все остальное — или игра в образы, или поиск.

К концу века кинематограф, к великому своему несчастью, стал одним из самых коммерческих производств на свете, что и привело его к тому состоянию, в котором он находится, — это нормальная промышленность, в которой нет места художнику (лучшая шутка века — то, что Спилберга называют американским Антониони). А существующий параллельно коммерческому производству камерный кинематограф выделился в отдельное, совершенно жуткое, заумное фестивальное искусство, в котором происходит шифрование пустот, и это окончательно убеждает разумную публику в том, что кино — низкий жанр.

Как только кинематограф «похмелится» и начнет заниматься собственно кинематографом, возникнет еще невероятное количество находок, эффектов, шедевров. И, конечно, тенденция кинокультуры и кинопоиска будущего — за абсолютно простым и ясным способом съемки, а ни в коем случае не за каким-то компьютером. Он будет использоваться только для того, чтобы технологически поддерживать фантастическое качество кинематографа, быстроту производства и так далее.

Сам я отношусь к компьютеру абсолютно восторженно, как ребенок, который играет в замечательную игру. Когда я был маленьким, мне удавалось иногда заставлять родителей покупать калейдоскоп, изумительную вещь, он надоедает через двадцать минут, но эти двадцать минут ты абсолютно увлечен. И компьютер тоже игра, но какая? Человечество сейчас увлечено Интернетом, и я часто слышу, что наконец-то настало великое время, когда люди стали общаться. Но на самом деле именно с появлением Интернета люди и перестали общаться! Никому не надо никого видеть, ни к кому ходить, никому сочувствовать, не надо слышать интонаций. Можно просто послать фразу по компьютерной почте: «Я тебя люблю, а ты меня?» «А я тебя нет». И все.

Денис Евстигнеев, *режиссер*

Тенденций две: первая — это тот кинематограф, который озабочен вниманием зрителя, и вторая — который интересует самого автора. То есть то, что называют авторским и зрительским кино. Хотя, на мой взгляд, это не совсем правильное разделение. Суть в том, как кино воздействует. Чем оно впечатляет — эмоциями или мыслями, идеями? А оно должно впечатлять, создавать своего рода аттракцион.

Лично мне ближе фильмы, эмоционально рассказывающие о реальной жизни героев. Именно они остаются в памяти людей, выдерживают проверку временем. Те же фильмы, где есть какая-то схема, пусть даже новаторская, со временем забываются. Думаю, кино не должно и учить, не должно на чем-то дидактически настаивать. Точно так же и фильмы, на которых ты сам учишься профессии, которые разбираешь «по молекулам», тебя не трогают, что-то в них не то. Только те, смотря которые ты забываешь обо всем и не понимаешь, как это сделано, потрясают тебя по-настоящему.

Что касается носителя, какая разница, каким он будет? Хотелось бы, чтобы осталось одно: чтобы гас свет, люди рассаживались, открывался экран и начиналось действие. Каким способом будет осуществлена проекция — с помощью телевизора, каких-то трубок или кинопроектора, — большого значения не имеет. Ведь самое важное — язык, а он не пропадет. Носители разные — пленка, дискета или что-то еще, а язык один. Все равно останется монтаж. Останется способ, которым вы доводите вашу мысль до зрителя. Поэтому на сегодняшний день такой проблемы не существует. Кроме того, не думаю, что в ближайшее время что-то произойдет с пленкой — у нее до сих пор лучшие технические параметры: цветопередача, градации цветов, фотографическое качество, резкость и так далее. Но когда-нибудь положение может измениться. Уже сейчас есть фильмы, которые снимаются на видео большого разрешения, а потом переводятся на пленку, правда, видео еще нельзя показывать на экране 50 квадратных метров, как в кино, где сидят две тысячи зрителей в зале, но, наверное, когда-то и это будет.

Пока же говорить о прогрессе в кино рано, хотя компьютер уже используется в производстве фильмов, в том числе и моих. Раньше я работал с комбинаторами на «Мосфильме», и это было стихийным бедствием — картина почти готова, назначена премьера в Доме кино, а они еще не сделали нужные кадры. Так было всю жизнь, и компьютерные технологии, конечно, многое упростили. Стало намного проще и дешевле.

Андрей Кончаловский, *режиссер*

Общественное сознание меняется, вместе с человеком меняется и язык. Это живая вещь, он, особенно в кино, развивается очень быстро. Я говорил одним языком, а теперь говорю другим. Ускоряется восприятие фильма, поэтому и сам фильм должен быть динамичней.

Время героической режиссуры, таких крупных имен, как Феллини, Бергман или Куросава, прошло. Они просто уже не нужны... Нужны более подвижные и, я бы сказал, менее оригинальные художники.

Кино — это игра ума, практически не имеющая воспитательного момента. Искусство — это ложь, которая помогает нам понять правду, но никак не воспитание. Человек хочет получить порцию развлечения, развлечение может быть глупым или менее глупым. Менее глупое вызывает более глубокий эмоциональный отклик, но оно все равно не воспитывает — человек может посмотреть гениальную картину, выйти на улицу и тут же начать ругаться матом. Жизнь заставляет его быть не таким, каким призывает искусство, а совсем другим. Конечно, есть некоторые впечатлительные натуры, которые меняются под воздействием искусства, но их единицы.

Что касается традиционного пленочного кинематографа, то он не сдается перед компьютерным, он перерастает в нечто другое. Меняется скорость восприятия, меняется скорость фиксации восприятия, что гораздо легче достигается благодаря цифровому изображению. Талант же к технологиям не имеет никакого отношения. Это романтический фетишизм, романтическое заблуждение — утверждать, что Бетховен мог сочинять только для клавесина, а для рояля — нет. Или что Толстой должен был водить ручкой по бумаге, а в наше время на компьютере писать бы не смог, или что Пушкин мог писать свои стихи только гусиным пером.

Компьютер — средство для выражения человеческой мысли, а человеческая мысль может быть гениальна или бездарна. И пером писалась масса бездарного, и компьютером пишется столько же бездарного. Сам я хочу вводить компьютер в работу как можно больше, когда это нужно, и как можно меньше, когда это не нужно. В «Одиссее» использовал его много, и качество меня вполне удовлетворило.

Александр Миндадзе, *сценарист*

Общая тенденция последних лет — то, что киноискусство стало более стремительным, менее академичным, пластика и взгляд актера говорят больше, чем текст. В какой-то степени у нас произошел крен в сторону клипового кино, которое, по сути, уже искусством не является. И в этом смысле традиционные картины, снятые лет пятнадцать назад, кажутся устаревшими.

К компьютеру я отношусь нормально — раз он есть, значит, так должно быть. Пусть будут спецэффекты, и пусть развивается компьютерное искусство, оно ни в какую конкуренцию не вступает с кинематографом. Существуют хорошие книги, и существует компьютер, который играет в шахматы с Каспаровым. Но существует и Каспаров как шахматист. Это совершенно разные вещи, может быть так, а может иначе. В кинематографе есть своя магия и своя реальность, свое движение внутри фильма. Я думаю, что его будущее — это кинематограф авторский, который будет оперировать собственным языком. Именно он и будет связан с развитием выразительных средств пленочного кино.

Сергей Сельянов, *режиссер, продюсер*

Кино — живой организм, какие могут быть тенденции? В живом тенденций нет, оно живет и все, а тенденции присутствуют скорее в идеологических сферах.

В кинематографе XX века выделяется одна безусловная фигура — Чаплин. Так и представляю себе его — маленький человечек в котелке с тросточкой на фоне белого экрана. Я и кино-то начал заниматься под влиянием Чаплина. Это было самое яркое впечатление моего детства. Я много по тем временам смотрел, в том числе и чаплиновские картины. Смешно, интересно. Потом, когда стал уже анализировать, то с удивлением понял, что его кинематограф построен по законам антикино. У него ничего нет. Стоит камера и перед ней ходит, бегает, прыгает человек. И почему-то это действует как настоящее кино, что, наверное, доказывает, что кино неисчерпаемо. Чаплин указывает на низкий, вульгарный характер этого искусства. Действительно, низкое искусство с очень сильным воздействием на человека, и если рассматривать его в историческом контексте, то даже смешно сравнивать кинопроизведение с произведением живописи или музыки.

Кино — технологичный вид искусства, поэтому все для него достаточно органично. Вопрос в таланте человека, который этим занимается. Я был на каком-то семинаре в Тампере в Финляндии, посвященном технологиям XXI века. Организаторы семинара, пытаясь доказать, что видеокамеры высокой четкости достигают почти такого же эффекта, что и кинокамеры, показали с этой целью фильм, снятый совершенно бездарно. Но ведь только талантливый человек может выявить достоинства новой технологии.

Что касается меня, могу сказать, что у меня лично нет никаких проблем, связанных с компьютерным кинематографом. Компьютерные спецэффекты, в общем, то же самое, что и комбинированные съемки, которые делаются гораздо более сложным способом: всякие маски, контрмаски, наложение одна на другую трех-пяти пленок, в результате чего появляется забавное или таинственное изображение. В каждом моем фильме есть комбинированные кадры, сделанные по технологии того времени, когда он снимался. А сейчас мы

используем в своей работе и компьютер: так восстановили несколько кадров Эйзенштейна, которые поступили в Госфильмофонд из голландского архива. Олег Ковалов использовал их в своем фильме «Сергей Эйзенштейн. Автобиография». Не спецэффект, конечно, но тем не менее.

Да о чем говорить? Не вижу здесь никакой проблемы, по крайней мере, пока основным носителем является пленка. Вот когда пленки не будет, может, в моей душе что-то дрогнет. Все-таки в пленке есть серебро, благородный металл, от степени почернения которого зависит характер изображения. Мне кажется, это обеспечивает ту магию, которая присутствует в кино. Свет, серебро — это радостные вещи. Будет жаль, если из кино исчезнет серебро. Возможно, это даже сыграет трагическую роль в истории кинематографии, которая с этого момента закончится, и останутся только компьютерные технологии.

Александр Сокуров, *режиссер*

Никаких особенно тенденций выделить не могу. Все развивается в соответствии со стихийной волей и изменяется по всякого рода случайным поводам. Почему так — не знаю, я не занимаюсь научными исследованиями.

Пока будут существовать люди, любящие пленочное кино, будет существовать пленочное кино, а как только таковых людей не станет, появится что-то другое. На самом деле ни пленочный, ни компьютерный кинематограф не является какой-то объективной художественной ценностью, реальная художественная ценность — только литература, все остальное — это своего рода убежища. Кинематограф я ценностью не считаю, потому что в нем слишком много ничтожно суетящихся людей, не представляющих никакого ни личностного, ни творческого интереса. Сплошные деньги. Деньги, амбиции. Амбиции, деньги.

Я могу назвать только одного человека, фильмы которого, безусловно, останутся в истории кино — Бергман. Кинематографистам, по-моему, все понятно. Для меня этим именем сказано все. Абсолютно независимый от кино человек. Никто из кинематографистов так не свободен от него, как Бергман. Все остальные, на мой взгляд, зависимы от кино, злобно Бергману завидуют и не любят его, доказательства чему я наблюдал много раз.

Что касается компьютерного кино, которое уже есть, все равно в основе его лежат открытия кинематографа пленочного. Куда от этого деться? Никуда от этого не уйти. Технология абсолютно никакого значения не имеет. Цифровое, компьютерное или традиционное изображение — ровным счетом ничего не значит. Критерием является только качество, а в смысле качества электронное изображение уже давно догнало изображение кинопленочное. Качество электронного изображения, разработанного японскими инженерами, сейчас уже настолько высоко, что отличить его от пленочного практически невозможно. Я сам видел это в Токио неоднократно. Поэтому проблема совсем не в этом. Проблема в искусстве, в личностях.

Сергей Соловьев, *режиссер*

На сегодняшний день в мире есть две тенденции. Одна — полностью передоверить все аудиовизуальные искусства электронике, другая — с помощью электронных средств имитировать пленочный кинематограф. Кроме того, отдельно можно говорить о такой проблеме, как комфортность потребления кинематографического продукта.

Но я не думаю, что мы присутствуем при акте гражданской панихиды по пленочному кинематографу. Помните, как с приходом фотографии отменяли живопись, с приходом кино отменяли театр? Во всяком случае, на наш век еще хватит и радостей, и огорчений, и открытий. Что до денег, которые принесут компьютерные технологии, их будет, конечно, больше. К тому же эти технологии — неплохой способ реализации каких-то собственных фантазий. Сейчас кричат: «Из-за компьютера люди ничего не читают». Но дураки никогда ничего не читают. И компьютеров не было, а они все равно ничего не читали. Тех же, кому хотелось читать, всегда было немного.

Как-то Владимир Дмитриев попросил меня написать список из ста лучших, на мой взгляд, фильмов. И когда я стал перебирать в голове признанные шедевры мирового кинематографа, то почувствовал глубокую осмысленность этого занятия. В ста названных фильмах было сто разных тенденций, составляющих единое целое, своеобразное кинематографическое древо.

Но сегодня надо определиться, какой масштаб брать. Если масштаб Толстого и Фолкнера, тогда достаточно назвать три имени, а если брать нормальные, средние масштабы, то имен 50 можно назвать. Режиссеров абсолютно разных, часто взаимоисключающих друг друга, но ведь сферическое пространство нашей любви к кино и образуется как раз вокруг взаимоисключающих имен.

За что, скажем, я люблю фильмы Феллини, Антониони, Трюффо, Виго, Бертолуччи, Висконти, Калатозова? В каждом из них есть по 10 — 20 минут чистого кино, а как когда-то писал Рене Клер: «Если на большую картину есть полторы минуты чистого кино, ее уже имеет смысл идти смотреть». Чистое кино — собственно, бессмысленно. Бессмысленна

смерть Бориса в фильме «Летят журавли». Не скажешь же: «Я люблю эпизод смерти Бориса». Но эти минуты волшебны, божественны, именно за них я и люблю кинематограф.

Помню, как в юности поехал куда-то на окраину смотреть фильм Дзигана «Мы из Кронштадта». Начало меня заворожило: лодка, на корме сидит седой человек, а на носу матрос. Лодка идет по каналу... Совершенно фантастические кадры. Я их до сих пор помню, чувственно помню.

Не скажу, что Дзиган такой уж великий режиссер, но, когда идет разговор о ста лучших фильмах, я всегда вписываю «Мы из Кронштадта». За что? Ну, не за то же, что там показана борьба краснофлотцев с белогвардейцами, завершившаяся победой краснофлотцев. Дело не в том, кто кого победил, а в волшебном чувстве кино, присутствующем в этой картине.

Я не убежден, что кинематограф пленочной технологии умирает. Панихидные речи преждевременны, потому что, как мне кажется, все новые открытия в кино всегда опираются на усвоение старого. Все нынешние кинематографические новации имеют свой генетический исток в том, что в кино уже когда-то существовало, я не видел ничего такого, что не напоминало бы Дрейера или Брессона.

Кино фантастично по своей энергетике. Всего за один век своего существования приобрести такую классичность — это не случайно. И потому никакой компьютер пленочное кино сожрать не сможет. Разве что появится такой совершенный компьютер, который сожрет всех нас.

Валерий Тодоровский, *режиссер*

Наверное, не будет особенно оригинальным сказать, что главной тенденцией современного кинематографа является приход в него телевидения и компьютера, которые начинают сильно вторгаться в киноэстетику и наводят на мысли, что она может существенно измениться в ближайшем будущем. Но сама суть кино, как мне кажется, уже много лет остается той же. И вряд ли когда-то кардинально изменится. Другими становятся только технологии и форма.

Я не думаю, что пленочный кинематограф должен кому-то уступить, если такое и случится, то не сегодня. Несмотря на бурное развитие новых технологий, на самом деле они пока не смогли заменить пленку и даже сколько-нибудь существенно приблизиться к ее качеству. Поэтому технологии сегодня в основном помогают обрабатывать пленку, переносить ее изображение на различные носители, включая лазерные диски, мини-диски, цифровую информацию. Но оригинал почти всегда существует на негативе.

А что касается открытий, то художественные открытия, конечно, будут, а технические, боюсь, нет. Технические возможности пленки исчерпались.

Сам я использую компьютер в своей работе по минимуму и, честно говоря, не готов еще расстаться с пленкой. Пока новейшие технологии являются все-таки аттракционом, шоу, вроде последних «Звездных войн», которые ближе скорее к «Диснейленду», чем к кинематографу. Сознание неисчерпаемости возможностей — это хорошо, но совершенно не значит, что все возможности немедленно нужно использовать. Так начинающие режиссеры часто, получив технику, чувствуют, что им необходимо всю ее включить в работу. А потом выясняется, что это портит фильм. К технике надо обращаться только тогда, когда она на самом деле нужна. И не случайно, например, такие интересные художники, как Альмодовар, Кустурица или Вуди Аллен, компьютером особенно не пользуются.

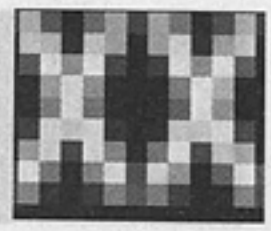
Другая крайность — сегодня как раз моден аскетизм. Та же «Догма» — стремление к еще большему ограничению и упрощению. Люди просто берут бытовую камеру и снимают с руки, отказываясь не то что от компьютеров, а даже от элементарной техники, пришедшей в кино пятьдесят лет назад. И эта вполне понятная акция — своеобразный ответ на чрезмерную технологичность кинематографа.

Сергей Урсуляк, *режиссер*

Мы нестандартная страна, и поэтому надо говорить отдельно о мировых тенденциях и отдельно о тенденциях российского кинематографа. Во всем мире кинематограф развивается, у нас исчезает вовсе. Везде он приносит бешеные прибыли, у нас убыточен. На Западе кино становится более технологичным и менее индивидуальным, это единственная тенденция последнего времени — технологичность процесса да и результата, просчитанность его еще на этапе первой мысли, пришедшей в голову режиссеру или продюсеру. А у нас полное отсутствие того, о чем я сказал выше, вплоть до отсутствия самого кинематографа.

Я сам сейчас в кино ничего не снимаю, работаю на телевидении. Не снимаю не потому, что мне не дают денег. Просто не очень понимаю, что и для кого снимать, хотя предложений много, но они мне не нравятся, не имеет смысла тратить на них время. Честнее по отношению к самому себе делать какую-то телевизионную программу, к тому же и проще, поскольку кино отнимает гораздо больше сил, в него нужно «влезать» с головой.

Думаю, что мы не поменяем плюсы на минусы, все наши ценности, традиции, то, что мы любили в нашем веке — психологическое, человеческое кино, — останется с нами и в



веке следующем. Ведь чем отличается хороший режиссер от плохого? Степенью воздействия на твою душу. И потому останутся все, кого мы любили.

Компьютерные технологии не заменят наш сегодняшний кинематограф, хотя, конечно, во многом вытеснят его, и пленочный кинематограф станет уделом одиночек. Мне самому хотелось бы работать с пленкой, но не буду загадывать. Так, казалось, что я никогда не смогу пересесть с традиционного монтажного стола за компьютерный монтаж, а на последней картине довольно легко это сделал. Правда, все равно работал с пленкой, хотя мы ее уже не резали и не склеивали скотчем, что значительно облегчило монтаж. Но я плохо себе представляю, как можно работать, к примеру, с виртуальными артистами. На меня компьютерное кино воздействия не имеет. Разницу между компьютерными мультфильмами и мультфильмами рисованными ощущаю сразу, на уровне подсознания чувствую отличие теплого экрана, излучающего особую энергию, от экрана холодного, на котором просто мелькает какая-то картинка. То же самое пленочный фильм и видеофильм. Я совершенно убежден, что традиционная пленка обладает иной энергетикой, нежели модное сейчас, удобное и дешевое видео.

Но, может быть, со временем зрители изменятся и компьютерные фильмы будут воспринимать с той же степенью душевных затрат, с какой мы воспринимаем сейчас кино пленочное.

Владимир Хотиненко, *режиссер*

На наш век хватит человеческого кино. Потому что проблема не в техническом оснащении, а в том, останутся ли люди людьми. Если останутся, то техническое оснащение определяющей роли играть не будет (общеизвестно, что тот же Лукас, виртуозно владеющий компьютерной технологией, не умеет работать с актерами). В свое время было трагедией появление звука, цвета. Я сам до сих пор больше люблю черно-белое кино, но это не мешает мне снимать фильмы в цвете.

Если люди останутся людьми, то останется и волшебная, мистическая сущность кинематографа — фиксация времени, фиксация человеческих чувств и отношений. Этого больше не может никто и ничто — ни музыка, ни живопись, ни скульптура, ни один вид искусства. И потому важнейшим из всех искусств является кино. Кинематограф развивается по законам природы и имеет фантастический потенциал, определяемый человеческой сущностью.

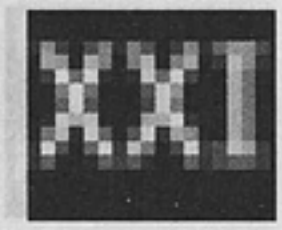
Так что, я думаю, драматизировать излишне не нужно. А технические тенденции особого значения не имеют. Это все тинэйджерские радости. Взрослых людей это не волнует и волновать не будет.

Например, Шукшин по сравнению с Эйзенштейном вообще как бы ничего не понимает в ремесле, но в той же «Калине красной» да и в «Печках-лавочках» — такая индивидуальность, компенсирующая отсутствие мастеровитости! Фантастический аромат человеческих чувств. А Эйзенштейн — великий по-своему человек, но холодный, его фильмы не имеют аромата, он «человек без запаха», а в искусстве без этого нельзя. Или смотришь «Рублева» Тарковского — и словно открываешь бутылку вина того времени. И ведь, наверняка, Тарковский даже не думал, что у него получится так. В «Рублеве», как и в каждом великом фильме, есть незапланированное волшебство, которое осуществилось благодаря вмешательству свыше — природы или Бога (кто во что верит).

Думаю, от пленки не скоро откажутся (до сих пор даже клипы в основном снимают на ней). Этому есть несколько причин. Во-первых, техническая. Ни оптика, ни чувствительность видео не позволяют еще достичь таких нюансов и вариантов работы, как пленка. Поэтому ее пока списывать со счетов не надо. Да, кинематограф технически оснащается — на здоровье. Но, в отличие от видео, где царит цифра, математика, пленка фиксирует чувства, энергетику, потому что в ней есть биологическая основа — рога, копыта. Это общеизвестный факт. Причем она не только фиксирует те чувства, что рождаются на съемочной площадке, но и когда зритель смотрит картину, он тоже «наполняет» пленку своими переживаниями, своими эмоциями. Кино и видео — это вопрос подлинника жизни и ее копии. Копия получается на видео, а подлинник на пленочке. Поэтому, пока люди остаются людьми, от нее никто не откажется. И более того, будут еще гоняться за старыми аппаратами.

Марлен Хуциев, *режиссер*

Тенденций много, одна из важнейших — это умение вглядеться в сущностные явления жизни (или в сущностность ее явлений) и выразить их разнообразными способами. Это может быть приближено к жизни, достоверно или выражено в условных формах. Между прочим, до сих пор не получили точного определения авторское и поэтическое кино. Часто эти понятия определяются исходя из внешних признаков. Так меня однажды окрестили бытописателем и даже бытовиком, что совершенно неверно. Для меня не существует творческого посыла вне поэтического начала, просто я всегда ищу сдержанной манеры, и мне необходимо, чтобы в фильме было то, что называется настроением. Это не имеет никакого отношения к быту, хотя все приметы достоверности соблюдаются.



Возможны ли новые открытия в традиционном пленочном кинематографе? Наверняка, возможны. Какие — трудно сказать, я не провидец. Но сколько сулили гибель театру из-за прихода кинематографа, а театр живет. И потом, не все же доступно компьютерному кинематографу. Он может создавать всевозможные эффекты, катастрофы, катаклизмы, фантастические пространства, но не в состоянии воссоздать человека со всеми тончайшими движениями его души.

Так что пленочный кинематограф, безусловно, останется. Я уверен, что и то, что мы так условно называем «традиционный кинематограф», в жанровом понятии тоже не исчезнет. Почему сейчас с такой жадностью смотрят фильмы советского периода? Потому что мы устали не только от мордобоя и порнографии, но и от намеренной усложненности киноязыка, переходящей в невнятицу.

И как бы ни менялось лицо общества, все равно останутся Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Чехов, Достоевский, Пастернак, Маяковский — высоты человеческого духа. Я уверен, вопреки всем сложностям сегодняшней жизни, их имена никогда не забудут.

Павел Чухрай, *режиссер*

Тенденций на самом деле две: кинематограф зрелища и камерный кинематограф, других, в общем-то, нет. Зрелищный кинематограф — мощное шоу, всякие «Титаники», «Звездные войны», экшн-фильмы — не связан с человеческими чувствами, он предполагает масштабный экран и коллективное восприятие. Зато камерный, психологический кинематограф (в котором много самых разных направлений — от мелодрамы до фильмов Тарковского и Германа) разбирается в человеческой психике и чувствах. Сам я по своим вкусам и привязанностям тяготею именно к этому кинематографу, хотя иногда и смотрю экшн-картины, но они, даже «Титаник», все равно вызывают у меня разочарование, не покрывают спектр моих интересов.

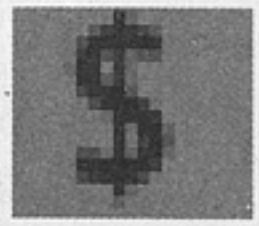
«Возможны ли открытия в кино?» Да, возможны. Творческие открытия, несомненно, будут, пока будут живы люди. Искусство не может существовать без открытий. Если не в языке, так еще в чем-то, не имеет значения. Если же вопрос сводится к тому, не грозит ли нам компьютер, то отвечу — компьютер меня совершенно не пугает. Новые носители ничего не изменят. Может, коммерчески в какой-то момент мы провалимся, потому что непонятно будет, за счет чего развиваться; может, моему любимому камерному кинематографу грозит исчезновение с большого экрана, но это ничего радикально не изменит. Даже если кинематограф уйдет на телевидение, это не будет означать его гибель. Я сам снимал для телевидения и не видел в этом большой разницы. Это все равно, что скульптору, работающему в бронзе, сказать: «Парень, бронзы нет, а есть алюминий и глина». Ну так он станет работать в глине и алюминии. Наконец, из хлеба начнет лепить свои скульптуры. Какая разница, если есть что сказать? Хотя, конечно, фильм, увиденный на киноэкране, все-таки действует на людей сильнее, чем посмотренный на кассете, по себе проверял. Но если это так, значит, кинотеатры не исчезнут, их просто станет меньше — только для тех, кому важно смотреть фильмы на большом экране.

Карен Шахназаров, *режиссер*

Тенденций много, и все важны. Самая же главная — то, что кинематограф остается кинематографом, хотя и было много всяких технологических процессов. Но кинематограф остается таким, каким мы его привыкли видеть на протяжении последних пятидесяти лет. Это важно.

Я уверен, что компьютерного кинематографа вообще не будет. Вернее, тогда это будет уже не кинематограф, а что-то совсем другое, другой род деятельности, который и надо будет назвать по-другому. Телевидение ведь тоже уже не кино.

Сам я компьютер в своей работе не использовал, не было необходимости. А кто его по-настоящему использовал? Вот, к примеру, Кончаловский сделал три-пять комбинированных кадров, несколько спецэффектов, но нельзя же сказать, что это как-то принципиально изменило его фильм. Вообще до сих пор полностью на компьютере не было сделано ни одной картины, кроме мультипликационных, и у нас просто нет оснований говорить о компьютерном кино. Во всяком случае, мне так кажется.



ДЭВИД АНСЕН

Ты работаешь на видео?

Новому веку всего ничего, а мир средств массовой информации уже поставлен с ног на голову. Дело не только в слиянии AOL и Time Warner. Повсюду от снежных склонов Парк-Сити, где проходит Санденский кинофестиваль, до насквозь компьютеризированных апартаментов «Сони» киношники размышляют над тем, что же несет грядущая цифровая революция. Неужели через какие-нибудь двадцать лет кино в том виде, в котором мы его сегодня знаем, будет выглядеть столь же экзотично, как повозка с лошадьми?

Орсон Уэллс как-то написал, что главное отличие режиссера от других художников состоит в том, что «он не в состоянии позволить себе те орудия труда, которые ему требуются».

Никогда не говори «никогда», Орсон. Сегодня возможно снять фильм цифровой видеокамерой всего за две тысячи долларов. Прибавьте к этому 1900 долларов за компьютер, и вы сможете сами заниматься монтажом, создавать спецэффекты и титры. Взгляните на ситуацию с такой точки зрения. Час видеозаписи стоит от десяти до двадцати долларов. Съемки, проявка и печать минуты кинофильма обойдутся минимум в сто долларов. Такие данные приводит Джейсон Клайот, один из основателей Blow Up Pictures — компании, которая ставит своей целью производство цифровых фильмов менее чем за миллион долларов. Для Клайота эстетические преимущества цифрового видео очевидны: «Риск, на который способен идти режиссер, обратно пропорционален бюджету».

О создании Blow Up Pictures было объявлено год назад. За это время сделано четыре фильма, один из которых — «Чак и Бак» Мигеля Артеты — участвовал в конкурсе драматических фильмов в Санденсе. За год удвоилось количество «цифровых» фильмов, представленных на фестиваль. Теперь их около 300, то есть 10 процентов от общего числа картин. Из них было выбрано штук десять. В Санденсе же было объявлено о начале деятельности еще одной компании, занимающейся исключительно цифровым кино. Она называется InDigEnt (Independent Digital Entertainment) и намеревается финансировать десять кинопроектов, каждый из которых должен обойтись менее чем в 100 тысяч долларов. Предполагается участие крупных фигур. О своем интересе уже заявили такие режиссеры, как Стивен Содерберг («С глаз долой») и Карл Франклин («Один неверный шаг»). Этан Хок уже завершил съемки своего первого фильма «Последнее слово рая», который снял за шестнадцать дней в отеле «Челси» в Нью-Йорке.

Он один из проповедников видео. «Видео поднимет планку мастерства в кино, — утверждает Хок, который не согласен с распространенным мнением, что оно откроет врата некомпетентным любителям. — Кино станет более походить на живопись или роман, а в этом случае требуется куда больше таланта. В этом жанре смогут работать будущие Джеймсы Джойсы». Бывший директор студии Бернард Роуз («Бессмертная возлюбленная») еще один новообращенный поклонник цифрового видео. Он рекламирует свой новый видеопроект на интернетовском сайте по адресу filmisdead.com. В отличие от остальных, этот видеофильм был снят на видео высокой четкости, дающей разрешение, в два раза превосходящее обычное видео. «Здесь столько преимуществ, — заявляет он. — А когда вы беретесь за большой проект, их количество увеличивается в геометрической прогрессии. Нет, к примеру, необходимости в освещении». Дело в том, что видео очень чувствительно к свету. Отсутствие необходимости специального освещения означает отсутствие электриков, гримеров, генераторов. Цифровое видео означает сжатые сроки, маленькие съемочные группы, скромные бюджеты. А маленькие камеры настолько незаметны, что можно снимать на улицах без специального разрешения.

Беда видео в том, что это видео. Изображение получается более холодным, пустым, чем на пленке, оно менее подвижно, в меньшей степени способно отражать тонкие эмоциональные нюансы. Но если тема выбрана правильно, все пойдет как по маслу. Хрестоматийный пример — датский фильм 1998 года «Семейный праздник», в котором непосредственность дешевых видеокадров использована на пользу фильму. А потом последовала «Ведьма из Блэра». Правда, она снималась не цифровой камерой, но то, что фильм, включавший такое количество видеосъемок, смог очаровать массового зрителя, вселило надежду в кинематографистов всего мира и заставило студии содрогнуться.

Но революции еще предстоит победить. «Далеко не все признают, что этот способ создания кино превосходит съемки на обычную кинопленку, — предупреждает Джефф Гилмор. — Видео не займет места кино». Гилмор является одним из директоров Санденского фестиваля, который можно считать святилищем цифрового кинематографа. Гилмор счи-

тает, что угроза вторжения цифрового кино «переоценивается. Оно еще только в зачаточной стадии. Многие боятся услышать в свой адрес обвинения в том, что работают на видео. Они опасаются за прокат». И все же цифровое видео уже меняет облик независимого кино. (Видео стало стандартом для документалистов.) Такие режиссеры, как Спайк Ли, Гас Ван Сэнт, Ларс фон Триер, работают с новыми технологиями. Качество же нового видео высокой четкости вскоре сможет составить конкуренцию кинопленке. Каковы возможные последствия для Голливуда? Почему там цифровые технологии используются только для монтажа и спецэффектов? Есть несколько причин, по которым, как считают руководители студий, переход на цифровую съемку произойдет лет через десять, не раньше. Цифровой фильм требует цифрового проектора. «Большой вопрос в том, — говорит бывший председатель студии «Дисней» Джо Рот, — кто будет финансировать переоборудование кинотеатров. Владельцы кинотеатров отнюдь не горят желанием тратить деньги. Студии не имеют права принять подобное коллективное решение».

Стоимость проекта может составить от трех до четырех миллиардов долларов. Фильмы, конечно же, можно скачивать по Интернету, но захотят ли зрители именно так смотреть «Титаников» будущего? Мало кто из ведущих режиссеров выразил желание расстаться с кинопленкой. «Если вам по-прежнему готовы платить большие деньги за съемки фильмов по старинке, зачем же делать это по-другому» — вопрошает Рот.

Однако Джордж Лукас относится к цифровым съемкам с большим энтузиазмом: для его нового проекта «Сони» разработала специальную видеокамеру, а «Панавижн» — особые объективы. Если какой-то студии суждено повести за собой киноиндустрию в цифровое будущее, то ею станет «Сони». Чтобы понять почему, достаточно вспомнить, что такое «Сони», которая производит большую часть продукции для видео высокой четкости. Этот синтез различных видов деятельности объясняет, почему японская компания вообще решила выйти на неустойчивый кинорынок. «Мы единственная фирма, где интегрированы все технологические процессы», — говорит Яир Ландау, вице-президент компании по стратегическому планированию.

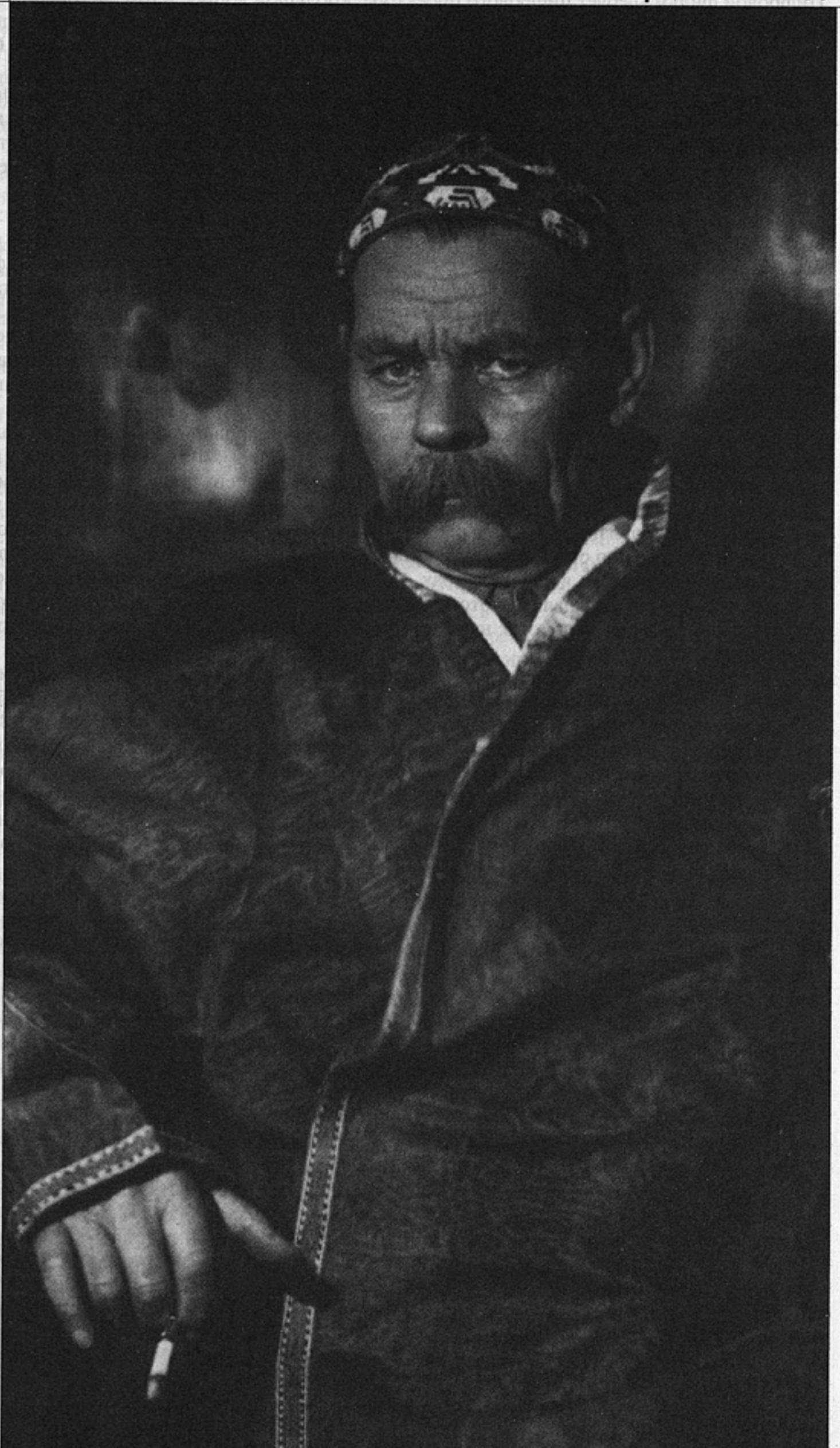
«Сони» — первая студия, которая финансировала цифровой фильм. Им стал только что законченный Майком Фиггисом проект «Тайм-код 2000». Фильм обошелся в 5 процентов от стоимости обычной студийной ленты и был снят всего за девять дней. В нем сыграли Холли Хантер, Сальма Хайек, Кайл Маклоклен и Джин Трипплхорн. Все они в процессе работы импровизировали свои реплики. Фиггис («Покидая Лас-Вегас») хотел поставить мрачную комедию о голливудском кинопроизводстве длительностью ровно столько, сколько крутится пленка в видеокамерах, — 93 минуты. Фильм снимался одновременно четырьмя камерами, каждая из которых следила за своим персонажем. Когда картина выйдет в прокат, зрители смогут наблюдать сразу за четырьмя персонажами на экране, разделенном на четыре части.

Что это? Пример того, каким кино окажется в будущем, или очередной эксперимент? В 2000 году все драмы и рискованные проекты станут уделом видео, а кинопленка будет использоваться лишь для дорогостоящих двухсотмиллионных студийных зрелищ? Заменит ли эстетика телевидения более тонкую нюансировку кинопленки? Увидим ли мы множество новых талантов в этой новой более демократичной сфере или же потонем в волнах посредственности? Эти и другие более важные вопросы (к примеру, могут ли измененные цифровым способом актеры заменить настоящих?) разрешатся на протяжении одного-двух десятилетий. Пока мы точно знаем лишь то, что говорил Эл Джолсон, когда только появился звук: «Вы еще ничего не видели!»

«Ньюсуик», 2000, 24 января

Перевод с английского М. Теракопян

П У Б Л И К А Ц И И



Максим Горький

БОРИС ДОБРОДЕЕВ

Сюжеты вокруг сюжетов

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ СЦЕНАРИСТА

О Горьком — не по хрестоматии

В начале 1968 года, когда в Советском Союзе готовились торжественно отметить столетие со дня рождения основоположника социалистического реализма А.М.Горького, в отделе культуры ЦК прозвучал сигнал «боевой тревоги».

Вот как об этом рассказывал мне потом тогдашний директор «Ленфильма» Илья Николаевич Киселев, человек битый-перебитый, хлебнувший все «прелести» сталинских лагерей и потому пуганый.

— Приехал в столицу и сразу на Старую площадь, в ЦК. Там у меня в отделе культуры какой-то разговор должен был состояться. Иду по коридору, а навстречу мне один из замов Шауры, нашего главного идеолога. И он гневно бросает мне на ходу: «Вовремя прибыл! Что же это у тебя на студии творится?! Пасквиль решили про Горького сочинить?.. «Подарочек» к его юбилею?!» И пошел, не оглядываясь. Тут ноги у меня ватные стали, — продолжал Илья Николаевич, — сердце прихватило. Мало в моей жизни было неприятностей, теперь, думаю, еще эта... Пришел в гостиницу, лег в номере, соображаю: что же это за картина? Горького вроде в плане студии не было. Может, в телеобъединении что-то экранизировали? Но они существуют сепаратно... Что за чертовщина! Накачался лекарствами, заснул, а вечером позвонил домой одному приятелю, который был связан с ЦК. Он быстренько все разузнал. Оказывается, тот «босс» в ЦК наш «Ленфильм» с «Леннаучфильмом» перепутал. А речь шла о вашей картине, посвященной Горькому... А мне эта путаница едва инфаркта не стоила... Весь сыр-бор этот разгорелся из-за «бдительности» писателя Леонида Леонова. Это он позвонил в ЦК и выразил возмущение вашим фильмом, сказал, что это поклеп на классика, чуть ли не идеологическая диверсия... Тут все и началось...

А мы, авторы этой «идеологической диверсии» — я и режиссер Семен Аранович, — в это время сидели в просмотровом зале Госкино СССР на Гнездниковском и, ничего не подозревая, сдавали картину нашему министру Алексею Владимировичу Романову.

Свой фильм мы делали увлеченно, многое для себя открывая в биографии нашего героя, искренне ему сочувствуя, желая понять ту мучительную противоречивую ситуацию, в которую он попал, вернувшись в 30-е годы из Италии в Советский Союз. Название этого так напугавшего ЦК фильма было очень простым: «А.М.Горький. Последние годы (1926—1936)». Но непростым было его рождение...

За день до того, как разразился скандал, привезя картину из Питера, прямо из студийной монтажной в Москву, мы показали ее первым, самым важным для нас зрителям — невестке Горького Надежде Алексеевне Пешковой и ее дочерям Марфе и Дарье — внучкам писателя. Картина им понравилась, и мы очень надеялись на их поддержку. Но на нашу беду они пригласили на этот просмотр давнего друга семьи, корифея советской литературы, любимца Горького Леонида Максимовича Леонова. После просмотра он угрюмо молчал и никак не выразил своего отношения к фильму. Ну, а на другой день произошло то, о чем я уже рассказал.

Я не хочу обсуждать поступок уважаемого писателя, который, естественно, не очень красит его, но, признаться, до сих пор теряюсь в догадках, что его все же так вос-

---

Окончание. Начало см.: 2000, № 9.

становило против нашего фильма, так разгневало?.. Разве он, младший современник Горького, близкий ему человек, не ощущал драмы последних лет жизни писателя? А ведь именно об этой драме Горького мы и пытались, насколько это было тогда возможно, поведать зрителям. Неужели взыграла мелочная обида, раздражение из-за того, что мы не выделили его особо в окружении Горького? Так мы вообще о многом не успели рассказать в своем фильме.

Любопытна, однако, такая психологическая деталь. Один мой знакомый в «Литературной газете» рассказал мне, что через какое-то время после этого скандала в ЦК редакция попросила Леонова написать статью о Горьком. Он подумал и сказал:

— Нет. Не могу. Я недавно видел один фильм об Алексее Максимовиче... Мне он не понравился... Но навел на некоторые размышления. Так что пока не могу...

Возвращаюсь, однако, к тому давнему министерскому просмотру, которого мы, не скрою, очень опасались. Но против ожидания Алексей Владимирович Романов был настроен весьма благожелательно, даже благодушно. Возможно, он не уловил в нашем фильме некоторых опасных подтекстов и недоговорок, всегда настораживающих бдительное, наметанное цензорское ухо.

Алексей Владимирович, отвлекаясь от экрана, вдруг предался вслух лирическим воспоминаниям своей молодости, когда он, начинающий журналист, имел счастье присутствовать на Первом съезде советских писателей и слушать программное выступление Горького. В общем, Романов благосклонно принял фильм, но сразу после этого просмотра, насколько мне известно, министру позвонили из ЦК и предложили разобраться с авторами «злокозненного» фильма. Было принято решение обсудить его в закрытом порядке во всех инстанциях — на студии, в Госкино РСФСР и Госкино СССР. Наказание было известно заранее — «Горький. Последние годы» нашел свое место на известном «кладбище» запрещенных фильмов, положен на пресловутую «полку». На целых двадцать два года.

А начиналось все так... Когда мы с Семеном Арановичем сняли фильм о М.Ф.Андреевой («Друг Горького — Андреева»), мы поняли, что затронули столько жгучих вопросов, связанных с личностью писателя, что обязаны продолжить наше авторское повествование, сделать картину о самом Горьком. Это казалось тем более необходимым, что нам самим хотелось во многом разобраться, или, выражаясь на сегодняшнем журналистском языке, провести собственное расследование. Так что никакого отношения к юбилею Горького наш фильм не имел. Просто все совпало по календарю.

Почему же мы решили рассказать только о последнем десятилетии жизни писателя, периоде вроде бы широко известном — о возвращении его из Италии в СССР, о поездках по стране, о его бурной общественно-политической деятельности? Да потому что все это было лишь помпезной декорацией, за которой скрывались разные тайны, до сих пор во многом неразгаданные.

Не имея отношения к литературоведению, мы и не подозревали, что вторгаемся в «святая святых», в некую запретную зону, в которую был запрещен вход даже биографам писателя. Все это и привело к созданию неких мифов, неких апокрифов, особенно когда шла речь о великой и трогательной дружбе Ленина и Сталина с основоположником творческого метода социалистического реализма, того метода, который и самому Горькому представлялся довольно туманно.

Вскоре мы почувствовали, что любые наши прямые вопросы ставят так называемых горьковедов в тупик и они сразу уходят «в другую степь».

А некоторые хоть и отвечают, как известный критик и литературовед Б.Бялик, но всего лишь более раскованно трактуя ту же официозную версию.

В архиве писателя при Институте мировой литературы (в отличие от очень помогавших нам сотрудников Дома-музея А.М.Горького) нас встретили без всякого энтузиазма.

Тут кто-то надоумил нас обратиться к профессору Е.Тагеру — замечательному знатоку творчества писателя — и еще к ряду интересных людей, близких к Горькому, которые тогда еще здравствовали.

Какие же вопросы нас волновали? Самые, как нам тогда казалось, ключевые, позволяющие понять эволюцию взглядов писателя.

Неужели мудрый и всегда социально чуткий художник, так резко осудивший октябрьскую революцию, стал вдруг настолько слеп, что не замечал (или делал вид, что не замечает) всей лжи и бесчеловечности советской системы — он, великий знаток человеческих душ?! Как и почему писатель поверил откровенно топорной и лживой советской пропаганде?

Действительно ли Горький в эти годы так сблизился со Сталиным, испытал такое гипнотическое воздействие его личности, что стал игрушкой в его руках?

Собирался ли Горький в самом деле создать монументальный литературный портрет великого продолжателя дела Ленина наподобие своих знаменитых воспоминаний о Владимире Ильиче?

Ну и, наконец, в какой степени соответствует действительности прокурорская легенда А.Вышинского о «злодейском умерщвлении» писателя и его сына Максима «врагами народа»?

Сегодня история уже дала на некоторые из этих вопросов какие-то ответы, правда, не всегда подтвержденные документами, некоторые так и остались без объяснения.

Но тогда, в середине 60-х, мы по наивности пытались получить ответы на все эти мучившие нас вопросы от людей, проживавших за границей, и от близких, особенно от невестки писателя Н.А.Пешковой. Тимоша дипломатично уходила от таких коварных тем, хотя знала много больше всех остальных и многие семейные тайны унесла с собой в могилу. Ей, перенесшей много тяжких испытаний и чувствовавшей над собой постоянный дамоклов меч Лубянки, это можно, конечно, простить. Ведь, потеряв мужа при загадочных обстоятельствах, а потом и главную опору в жизни в лице Горького, она испытывала постоянный страх за свою семью, особенно после того, как одна из ее дочерей вышла замуж за Серго, сына Берии, и брак этот скоро был порушен. Сперва после ареста Берии посадили Серго, а потом и его жену — внучку Горького, которую пришлось вызволять матери. Вот такие испытания были предначертаны ей судьбой.

После долгих просьб и уговоров мы с Арановичем добились разрешения на две поездки — в Италию и во Францию, ибо нам остро не хватало визуального материала о годах жизни, проведенных Горьким в Италии. Мы надеялись его найти в архивах Рима и Парижа. Но кроме того у меня имелась еще одна тайная надежда, о которой я помалкивал. В эту поездку нас с Арановичем разлучили, сославшись на нехватку у Госкино валюты. Меня командировали одного в Париж, а Семена — в Рим и Сорренто. Я непременно хотел тогда, летом 1967 года, увидеть вдову Ромена Роллана, которая, по словам профессора Тагера, могла мне кое-что прояснить.

Вдова Роллана Мария Павловна Кудашова была по происхождению полурусской-полуфранцуженкой.

Она вышла замуж за знаменитого писателя уже после Октябрьской революции, но единственный ее сын от первого брака остался в советской России. Сперва его во Францию не выпускали, потом он сам не захотел уехать. Когда началась Отечественная война, сын Марии Павловны ушел на фронт и уже никогда не вернулся. А вскоре после второй мировой войны скончался и Роллан, и Мария Павловна осталась в Париже одна-одинешенька.

Из эпистолярного наследия Горького и по воспоминаниям его близких я знал, что из всех европейских писателей ближе всех ему по духу, по сходству гуманистических убеждений и литературных вкусов был именно Роллан. Их дружба (заочная, по переписке) продолжалась несколько десятилетий, и была лишь одна короткая встреча в Москве, в 1935 году.

Благодаря моим новым парижским знакомым, мне удалось упросить Марию Павловну встретиться со мной, хотя гостей из Союза она не жаловала. Я надеялся, что именно эта встреча, новая информация выведут нас и на новый уровень постижения скрытой драмы Горького, драмы раздвоения личности, когда то ли по старости, то ли по слабости характера он стал изменять своей мятежной, независимой натуре — натуре правдолюба, убеждая себя в реальности сказки о счастливой стране Советов. Хотя и боялся признать себя обманутым.

Я, как и мой друг Аранович, еще не знал, куда приведут нас наши розыски, куда направят они ход наших мыслей, каким, наконец, окажется будущий фильм, над которым авторы часто не властны.

Мария Павловна Кудашова жила на бульваре Монпарнас в старом неказистом доме, где занимала на втором этаже небольшую квартиру из нескольких комнаток. Квартира имела очень запущенный вид, мебель давно обветшала. Вдова не была бедна, просто все это не имело для нее никакого значения. Смысл ее жизни состоял только в том, чтобы успеть завершить огромный труд по систематизации литературного наследия мужа.

Маленькая, сухонькая, очень подвижная для своих солидных лет, она на первых порах сдержанно приняла меня и пожаловалась, что литераторы и критики из Москвы нередко досаждают ей разными просьбами и особенно интересуются отношениями Роллана и Горького. Намек я понял. Надежда на откровенный разговор таяла. Но, к счастью, Мария Павловна ничуть не забыла русский язык, и я смог без сложностей перевода подробно ввести ее в курс нашего замысла. Кажется, она поняла, что это не будет обычный советский официоз, что мы хотим показать Горького без прикрас, но с

полным сочувствием к тому сложному, двусмысленному положению, в котором он оказался, решив вернуться в Союз. Разговор приобрел совершенно откровенный характер, что заставило сперва Кудашову с некоторым подозрением поглядывать на меня: не подослан ли я кем-то? В России она в свое время натерпелась страхов. Но после двух-трех встреч вдова Роллана смягчилась и вдруг решительно сказала:

— Пойдемте!

Мы прошли через ряд помещений, забитых какими-то ящиками. Это был фактически склад рукописей и книг Роллана. Потом вошли... в ванную комнату, которая, видимо, служила архивной подсобкой. Здесь все от пола до потолка оказалось заполнено стопками бумаг, аккуратно перевязанными шпагатом. Я с удивлением и сочувствием еще подумал: где же бедная старушка принимает душ? Ведь даже сама ванна была до краев заполнена рукописями.

Не успел я опомниться, как Мария Павловна проворно забралась по складной лестничке куда-то наверх, к антресолям, где лежала большая картонная коробка, и скомандовала:

— Ловите!

Открыв потом эту коробку, она пояснила:

— Здесь часть дневников Роллана, и есть страницы, посвященные Горькому. Это никогда не публиковалось и, я думаю, может вас заинтересовать. Я скопирую все эти странички, а вы в Москве потрудитесь с помощью кого-то перевести их на хороший русский язык.

Мы вернулись в гостиную, сели в кресла, и Мария Павловна стала рассказывать:

— Эти странички касаются понимания Ролланом личности Алексея Максимовича, которого он очень любил и высоко ставил как художника. Тут многое навеяно переживаниями, связанными с нашей поездкой в Москву летом 35-го года по приглашению Горького. Очень странная была поездка. Ведь и Горький, и Роллан, уже давно ощутившие благодаря постоянной переписке свое духовное братство, увиделись, наконец, впервые. Оба жаждали личного общения, откровенных разговоров. Но как было их вести, когда нас неотступно сопровождал приставленный к нам переводчик, несомненно осведомитель Лубянки? А ведь я и сама могла им все перевести... Было видно, что Алексея Максимовича тяготит эта двусмысленная ситуация, но он бессилен ее изменить, не рискует прогнать «надсмотрщика». Горький был скован, подавлен, говорил общими фразами, и только по грустным его глазам, на которые то и дело набегали слезы, мы догадывались, как он страдает, как ему неловко... Но он не может сказать той правды, которая мучает его. Конечно, эти слезы близкие Горького пытались объяснить его волнением, радостью этой единственной, первой и последней встречей двух старых друзей. Горький вообще был по натуре очень сентиментален и впечатлителен. Но Роллана нельзя было... как это по-русски?.. Да, вспомнила — провести на мякине... Он видел людей насквозь.

Позже в нашем фильме, в авторском комментарии к сцене прощания Горького и Роллана на Белорусском вокзале (кадры хроники) прозвучит только: «Они так много хотели сказать друг другу... И не сказали ничего...»

Вручая мне тоненькую папочку с бесценными страничками из дневника Ромена Роллана, Мария Павловна заметила:

— Вам это может понравиться или не понравиться... Но я думаю, что мой муж — человек истинно галльской натуры, истинный француз — сумел понять русскую душу Горького лучше, чем кто-либо из ваших казенных советских критиков.

Потом Мария Павловна все время возвращалась мыслями к той их давней довоенной поездке в Москву. Она говорила, что после убийства Кирова они с Ролланом уже почувствовали предгрозовую атмосферу в стране. Такой же напряженной показалась им и обстановка вокруг Горького, которого все время окружали какие-то подозрительные люди. А в доме писателя по-хозяйски распоряжался наглый Генрих Ягода, тогдашний нарком внутренних дел, глава палаческого НКВД и предшественник Ежова. При этом он выдавал себя чуть ли не за родственника Алексея Максимовича лишь на том основании, что когда-то, еще в нижегородские времена, семьи Горького и гравера Свердлова были очень дружны. А теперь Ягода был женат на племяннице Якова Свердлова, дочери родной сестры председателя ВЦИКа.

Мария Павловна с возмущением вспоминала, как омерзительный ей Ягода пытался заполучить от Роллана его фотографию с дарственной надписью.

— Горький не хотел или боялся при свидетелях признать, — говорила вдова Роллана, — крах своих политических иллюзий, пытался уверить нас в том, что все в Союзе постепенно наладится, примет цивилизованные формы, особенно после того как вскоре будет принята новая демократическая конституция, обещанная Сталиным народу.

Внезапная смерть его сына за год до нашей встречи совсем подкосила Алексея Максимовича, хоть он и крепился. Не знаю, догадывался ли он, что это не случайная смерть... И тем более догадывался ли он о безнравственном поведении Ягоды в его доме?

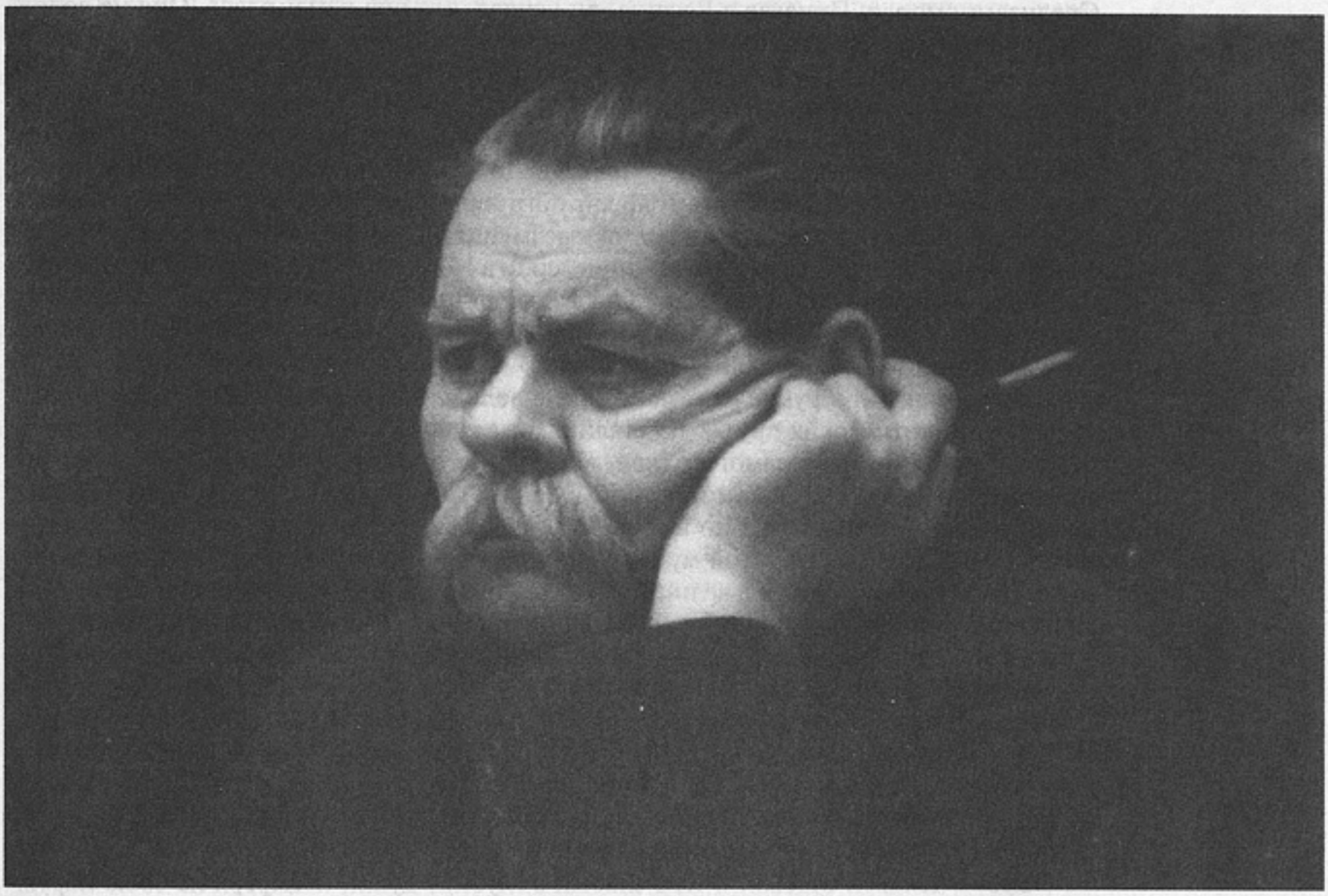
Она помолчала, но потом все же решилась сказать и про одну мрачную тайну горьковской семьи.

— Когда мы приехали в Москву, мой сын под страшным секретом поведал мне про один случай, который произвел на него ужасное, шокирующее впечатление. Как-то он был приглашен на дачу Горького в Горках и шел к ним от станции пешком через лес. Неожиданно он чуть не натолкнулся на парочку, занимающуюся любовью. К счастью, они его не заметили, но он их узнал и постарался поскорее незаметно скрыться. Ведь это могло очень плохо кончиться для моего сына... Вы, наверное, догадываетесь, что это была за пара? Он — Ягода, а она...

Мария Павловна назвала мне имя — имя очень родственной Горькому особы, но я и сейчас, по прошествии стольких лет не хочу его называть, чтобы не вызвать боль у близких.

Но если Алексей Максимович это знал, тем ужаснее его человеческая драма — драма бессилия перед лицом подлости.

Прощаясь со мной, Мария Павловна дала мне разрешение использовать все, что мы захотим, из дневника Роллана и пожелала удачи.



Максим Горький

— Только, — добавила она, — дай Бог, чтобы у вас из-за этих страничек не возникли неприятности на границе. Я знаю, как хамски там иногда обыскивают...

Трепеща, я провез эти странички через таможенный кордон в Шереметьево-1 (еще старый аэропорт) и потом долго соображал, кому доверить этот перевод, чтобы он не попал куда не следовало. Выручил меня мой старший сын Дима, который в то время заканчивал французскую спецшколу и уже превосходно владел этим языком. К тому же у него были явные литературные наклонности. Позже, получив в Париже через знакомых этот сделанный моим сыном перевод, Мария Павловна даже удивилась, сказала, что он очень точен — и по смыслу, и по стилистике роллановского пера. Мы рискнули некоторые из дневниковых высказываний Роллана о Горьком включить в наш фильм, и мне кажется, это его обогатило.

Наверное, сегодня, когда уже столько написано о Горьком и хорошего, и дурного, когда стал гораздо глубже взгляд на события той эпохи, эти роллановские размышления уже не покажутся таким откровением, как нам тогда, в «молчаливые» 60-е годы.

Это субъективный взгляд одного писателя на другого, но Роллан своей художественной интуицией многое постигает в творческой натуре Горького, постигает особые, сокровенные тайны его души, его противоречивой личности. Это своеобразный психологический портрет Горького, не написанный, пожалуй, еще никем. Вот почему я намеренно хочу процитировать эти размышления достаточно подробно.

«...Настоящего его (Горького. — *Б.Д.*) натура — натура пессимиста. Уж слишком он насмотрелся с детства на нищету и уродства человечества. Нервная сверхчувствительность заставляет его плакать при малейшем волнении, усиливает то душевное смятение, в котором его застала революция. В первое время он ее не мог выносить, ее неизбежные жестокости почти доконали его. Те, кто видел его тогда (то есть в 1917 — 1921 годы. — *Б.Д.*), и среди них Нансен, встретили разбитого жизнью человека, который агонизировал в рыданиях» (именно к этому периоду относятся уже процитированные мной в предыдущей главе его «Несвоевременные мысли», которые, как известно, вывели из равновесия Ленина).

«Горький болел и страдал. И Ленин, который очень любил его, сам услал его подальше от руин и сражений. Горький убежал на долгие годы в неаполитанскую Италию — такую прекрасную и такую пустую. Она была для него наркотиком, курением опиума... Но после смерти Ленина (не сразу, несколько лет спустя) он был постепенно привлечен на свою сторону, очарован и в конце концов полностью завоеван новой Россией, еще более поразительно ощутимой с далеких берегов муссолиниевского Средиземноморья. Приехав в Россию, он увидел, что она изменилась. Она не содрогалась уже в конвульсиях гражданской войны. Это была Россия фараонов. И народ пел, строя пирамиды (может быть, строя те древние пирамиды, народ тоже пел, кто знает?!). Сверхчувствительный Горький был потрясен».

«...Личность Горького являет разительный контраст личности Сталина. Их полное сближение в общественной жизни — тоже загадочная проблема, но мне ее, быть может, легче понять. Сейчас Горький с головой погрузился в советскую революцию. После многих несогласий, моментов отчаяния и возмущения, о которых я мог судить лет двенадцать назад по его письмам (то есть примерно в 1923 году. — *Б.Д.*), он полностью стал на сторону сталинского ленинизма. Голос его, полный энтузиазма и оптимизма, вливается в мощный хор людей, строящих социализм. Но, наверное, этот хор помешает ему услышать тихий плач человеческой души».

«Погруженный в рукоплескания толп, в волны любви всего Союза, окруженный шеренгой политических друзей из сталинского руководства, осыпанный почестями, удостоенный внимания самого вождя, видя, что его имя присвоено родному городу, обещанный даже народу в комиссары по культуре, он опьянился потоком этой бурной жизни... Он, индивидуалист по натуре, сам дал себя втянуть в эту коллективистскую жизнь... Он отказался от такой мучительной и такой важной для него личной независимости, чтобы записаться в великую армию Коммуны. Он присягнул ей на верность, он больше ни с кем не спорит — он, словно мастер на заводе, подстегивает рабочих... Но он не обманет меня. Его улыбка говорит мне, что старый анархист еще жив, хотя и не жалеет о своей бродяжнической жизни. Но напрасно он не хочет видеть в деле, которое и он создает, наряду со всем великим и прекрасным (да, он не хочет этого видеть, но, следовательно, он видит все!) то ложное, тягостное и даже бесчеловечное, что творится вокруг. Хотя это участь всякой революции. Он страдает и отводит испуганный взгляд от тех, кто подтверждает ему эту горькую истину. В глубине его совести много страдания и пессимизма, хотя он ничем это не выдает...»

«Это — человек слабый. Очень слабый в глубине души, несмотря на свою наружность старого медведя и неожиданные приступы гнева... Ему случается одобрять мысли и дела мстительные, злые (вспомним хотя бы печально знаменитый горьковский афоризм «Если враг не сдается — его уничтожают!», так кошмарно вписавшийся потом в атмосферу сталинских репрессий. — *Б.Д.*). Надо быть очень слабым, как Горький, чтобы добровольно отдаться под ежеминутный покровительственный контроль, который вроде бы избавляет его от многих забот, но какой ценой?! Старому медведю вдели кольцо в ноздри. Я его очень люблю и жалею. Он очень одинок, он, который никогда не бывает один...»

Именно эти роллановские оценки Горького, которые мы лишь частично использовали в фильме, вызвали наибольший гнев начальства. Но эти, тоже «несвоевременные мысли» французского писателя, помогли нам найти ключ к разгадке драм последних лет жизни Алексея Максимовича. Спасибо за это Марии Павловне Кудашовой и светлая ей память.

И все же оставалось много загадок. Первая и главная — это резкая перемена отношения Горького к советской власти, более чем странная эволюция его политических

взглядов после периода полного неприятия большевистской диктатуры, которую он так гневно клеймил в своих «Несвоевременных мыслях». Роллан пытается объяснить это, и во многом он прав. Страна уже не содрогалась в конвульсиях гражданской войны и стала оживать, строить. Горький, внимательно следивший из Италии за всем, что происходило в СССР, получавший все советские газеты и журналы, не мог не радоваться началу этого мирного строительства, успехам своей страны. Романтик по натуре, он быстро поддался советской пропаганде, поверил в неслыханный энтузиазм трудящихся масс, отчасти имевший место, но сильно раздутый. Как патриот он почувствовал свою причастность к событиям, происходившим на родине, захотел увидеть все своими глазами, убедиться. Ему льстило, что Сталин вступил с ним в дружескую переписку и как бы советуется, откровенничает и даже заявляет: «Мы не можем без самокритики, дорогой Алексей Максимович, никак не можем!» И Горький в ответ вдруг начинает сердиться, убеждать вождя, что, наоборот, видит в советской прессе слишком много «критиканства», что это используется на Западе против страны Советов. А Сталин стоит на своем. Вот такая хитрая игра, где бестия Сталин гораздо более силен, чем наивный восторженный писатель.

Были ли у Горького другие причины (помимо желания участвовать в возрождении своей страны), побудившие его вернуться на родину? Конечно, были. Он видел, знал трагедию русских писателей-эмигрантов, практически потерявших своих читателей. Он, привыкший в России к вселенской славе и почитанию, стал там постепенно забываем. Да и что греха таить, материальное положение его сильно пошатнулось, издательства за рубежом утратили прежний интерес к его произведениям, гонорары резко уменьшились, а надо было содержать большую семью.

И все-таки он явно колебался. Ведь с 1928 по 1932 год он каждое лето выезжал в Советский Союз, путешествовал по нему, приглядывался, размышлял. Отзываясь восторженными статьями на то, что он увидел в СССР, радуясь реальным достижениям советской власти — и в области борьбы с неграмотностью, и тягой масс к книге, и появлению новой образованной интеллигенции из народа, — восхищаясь темпами создания большой индустрии, он наверняка видел и все другое, негативное — фанфаронство, шапкозакидательство, левацкие перегибы в области культуры, все еще нищенский уровень жизни. И смешно говорить, что он, путешествуя по великим стройкам, посещая тот же Беломоро-Балтийский канал (который чаще всего припоминают Горькому его недруги), не увидел, не понял, что там используют рабский труд заключенных. Так почему же промолчал, сделал вид, что ничего не заметил?.. Да потому, что был уже сам «обманываться рад». Ему не хотелось замечать никаких «родимых пятен» социализма, его жестокости, несправедливости, он старался видеть все только в лучшем свете, не обижая советскую власть. После той первой незабываемой встречи в 1928 году на Белорусском вокзале, где его встречали как всенародно любимого писателя толпы москвичей, после того, как его именем стали называть города и улицы, школы и дворцы культуры, театры и детские дома, у Алексея Максимовича, хотя он для виду и протестовал против всего этого, развилась старческая эйфория. А тут еще его стали издавать миллионными тиражами, снова ставить его пьесы по всей стране, предоставили роскошный особняк Рябушинского у Никитских ворот, дачу под Москвой и дачу в Крыму, автомобили. Удостоили чести возглавить новый творческий союз писателей.

И Горький не устоял. Слаб человек. Но потом за эту измену самому себе придет время платить ему — советской власти и лично Сталину — по всем этим «векселям» очень дорогую цену.

Когда писатель понял, что он оказался в «золотой клетке», когда заподозрил, что смерть его сына Максима произошла вовсе не из-за воспаления легких, когда почувствовал, что наступает время политических расправ и все не так, как ему вначале казалось, было уже поздно. Он оказался в полной изоляции и только сердито жаловался близким: «Словно забором окружили, не перешагнуть. Окружили, обложили... Ни взад, ни вперед! Непривычно сие...»

Непривычно, да привыкать придется...

Первый тяжелый удар обрушился на писателя в 1934 году, когда Лубянка спровоцировала гибель его сына, зная, как он близок и дорог отцу.

Максим еще со времени их пребывания в Сорренто был верным помощником и фактически секретарем Горького. Через его руки проходила вся огромная переписка писателя, причем из разных стран, — Максим знал несколько иностранных языков, хотя и не получил никакого систематического образования, не имел определенной специальности. Однако талантливо рисовал. Горький считал, что сын слишком «разбрасывался». Но Максим был еще слишком безволен, это его и погубило.

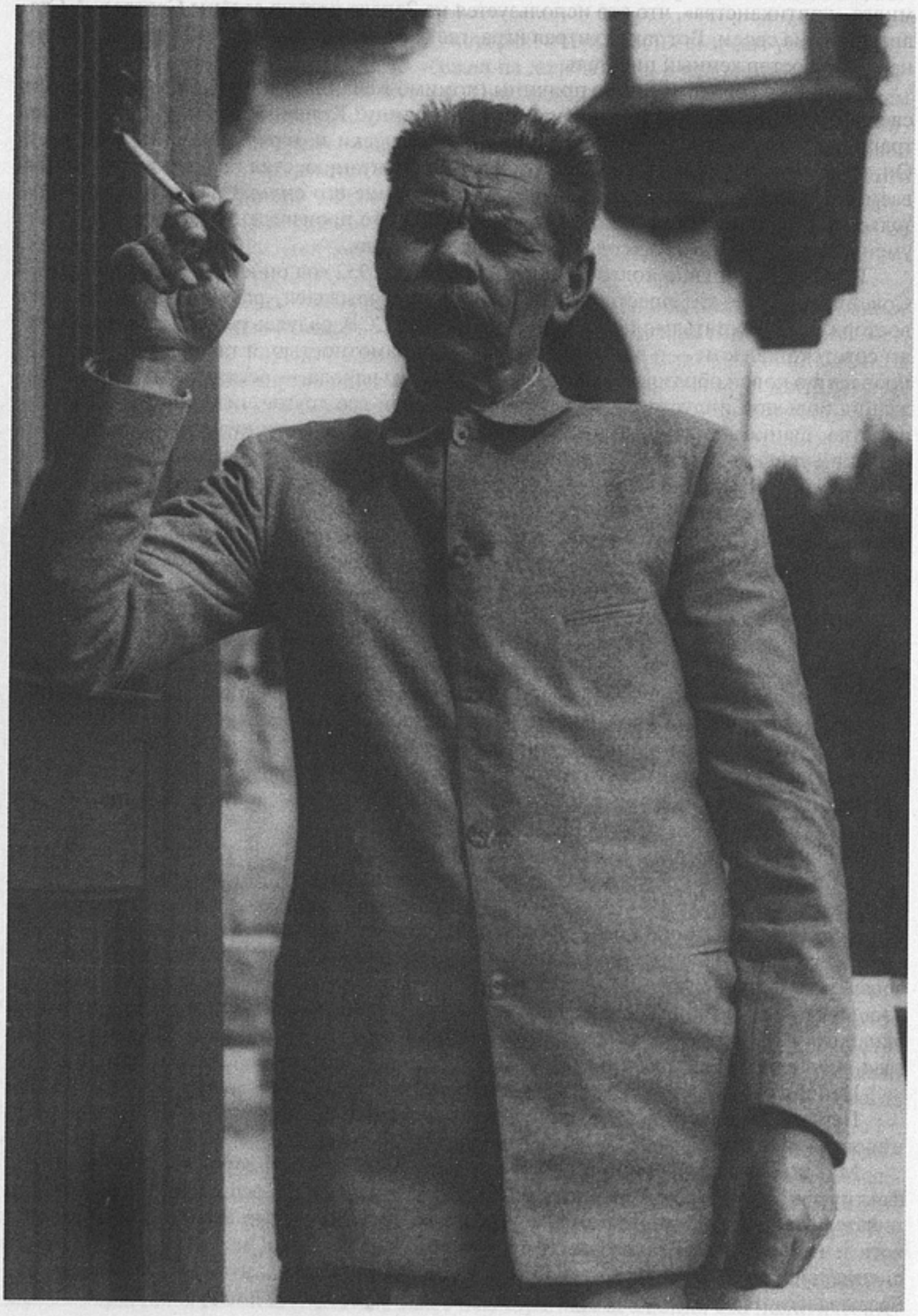
Мы пытались понять, как же все с ним произошло, и на основе наших опросов, воспоминаний близких вырисовывалась такая печальная история.

Когда Максим жил с отцом, своей молодой женой и дочерьми-малышками в Италии, он пил в меру и только тонкие местные вина.

Но в Москве он пристрастился к водке. Этому пагубному влечению «поспособствовал» демон семьи Генрих Ягода, который ввел Максима в компанию каких-то странных «дружков», то и дело увозивших его на разные гулянки.

Однажды холодной весной 1934 года дворник писательского дома случайно обнаружил ранним утром в саду Максима, лежащего без сознания на припорошенной снегом земле. Вызвали врачей. Те сразу поставили диагноз: воспаление легких.

Самое удивительное, что никто не поинтересовался, кто привез Максима в таком бесчувственном состоянии и бросил его без помощи.



аксим Горький

Но еще более удивительно другое. Лучшие медики Москвы, лечившие все советское руководство, — профессор Плетнев и доктор Левин — не высказывали особых опасений за состояние Максима, тем более что организм его был крепок и молод. Они дали четкие предписания по уходу, назначили лекарства. Но... выполнять все это поручили неизвестному врачу, постоянно дежурившему у постели больного. И мы можем только догадываться, какие инструкции получал этот врач еще и с Лубянки.

В доме не было состояния тревоги. Алексей Максимович писал даже шутливые письма любимым внучкам Дарье и Марфе в Крым, в Тессели, лишь между прочим сообщая, что папа «прихворнул, кашляет». А Максим вскоре начал задыхаться. И почтенные профессора, на которых потом через четыре года все свалят на процессе «вредителей» и обвинят в умерщвлении сына Горького и самого писателя, будут только недоумевать по поводу грозного течения болезни. Они окажутся бессильны помочь умирающему. Когда началась агония, Алексей Максимович всю ночь провел у постели сына, не смыкая глаз. Это была самая страшная ночь в его жизни, в общем-то, и доконавшая его. Так что «помочь» отправиться писателю через два года на тот свет было уже нетрудно.

Но если и верить в то, что уход Горького из жизни был ускорен «умельцами» Лубянки, конечно же, никакого отношения не имели к этому злодейству ни Плетнев, ни Левин, а скорее всего какой-то мистер Икс. Учитывая, что тайная лаборатория по изготовлению разных «остроумных» ядов тогда уже существовала, это было делом простой механики. Поэтому очень уж громоздкой и малоправдоподобной представляется та версия, о которой нам не раз рассказывали. Якобы пока Горький жил на даче, в его спальне в доме у Никитских ворот чекистами срочно производился ремонт — переклеивались обои. И в клей якобы подкладывался какой-то ядовитый раствор. Поэтому когда ничего не подозревающий Алексей Максимович возвращался с дачи, его сразу начинал душить кашель из-за ядовитых паров, исходивших от обоев после «ремонта». Тогда Алексея Максимовича опять срочно увезли за город, а в его спальне снова затевался «ремонт». И так по кругу... Но я в данном случае сказал бы, как Станиславский: «Не верю!»

Особая тема — эволюция отношений Сталина и Горького. Сперва писатель оправдал надежды вождя, которому очень нужна была его авторитетная поддержка. Сталин ждал, что Горький на весь мир восславит строительство социализма в СССР. И в этом не ошибся — во множестве своих статей Горький восторженно писал об успехах строителей Беломорканала, Днепрогэса, Магнитки, об успехах культурной революции (тогда этот термин еще не был ругательным, как после событий 60-х годов в Китае), однако писатель, которому, по беспощадно образному выражению Роллана, вдели, как «старому медведю, кольцо в ноздри», все же не полностью поддавался сталинской дрессуре.

Вождь втайне мечтал, что Горький навеки запечатлеет его бессмертный образ, создав такой же монументальный литературный памятник, как и Ленину, напишет о нем такую же пафосную книгу. Сам он, естественно, с такой просьбой к писателю обратиться не мог. Это услужливо сделал сперва старый товарищ вождя по подполью (впоследствии расстрелянный), директор Госиздата А.Халатов. Он даже потрудился вручить Горькому разные биографические материалы о Сталине. Потом Алексею Максимовичу не раз напоминали об этом «высочайшем» заказе, просили ускорить написание книги. Но тот не спешил. К тому времени он, видимо, стал мучительно осмысливать происходящее вокруг — аресты хорошо известных ему людей, статьи, в которых громили оппозицию. Наивно предполагая, что Сталин к его просьбам непременно прислушается, он заступался за хорошо знакомых ему с давних пор Каменева, Рыкова, Бухарина и даже за Зиновьева, так подло третировавшего его в первые годы революции в Петрограде. Горький уже понимал, к чему может привести преследование этих соперников и оппонентов Сталина. Но в ответ на обращение в Кремль — молчание. Сталина это вмешательство Горького в большую политику раздражало.

И вот уже известный партийный борзописец Д.Заславский дает грубую отповедь Горькому на страницах «Правды», рекомендуя ему — «беспартийному писателю» не вмешиваться в партийные дела. Это был первый тревожный сигнал, приведший сразу к охлаждению отношений Горького и Сталина. К этому времени вождь, по-видимому, понял, что он не дождется от писателя желанной книги, прославляющей его на века. А такое он простить не мог.

История с этой, так и не написанной, книгой о Сталине психологически весьма любопытна. Казалось, что мешало Горькому взяться за этот правительственный заказ, гарантировавший спокойную и безбедную жизнь ему и его семье? Тем более что он уже часто отзывался о Сталине в разных статьях самым дифирамбическим образом. Но это была дежурная публицистика. А вот сочинить книгу «на века» совесть не позволила. Совесть художника. Совесть творца, не допускающая компромисс в искусстве.

Сталин несомненно знал о всех изменениях в настроении Горького, особенно после того как был «убран» сын писателя и вся его переписка, все телефонные разговоры и прием посетителей перешли под полный контроль нового секретаря П.Крючкова, человека Лубянки.

Вождь был обеспокоен сигналами о том, что надломленный кончиной сына, явно начавший разочаровываться в происходящем вокруг, Горький стал подумывать о возвращении в Италию, куда его уже отказывались выпускать, ссылаясь на мнение кремлевских эскулапов, якобы беспокоившихся за его здоровье.

Сталин наверняка не забыл про «Несвоевременные мысли» Горького, которые он в свое время сам «отрецензировал». И Сталин понимал, что, окажись писатель за пределами СССР, он мог опять «взбрыкнуть» и доставить Кремлю немало неприятностей. Ведь к его голосу Запад всегда внимательно прислушивался. Вот почему Горький стал банально «невыездным».

Но Сталин сознавал и другое — оставаясь в Союзе, писатель мог представлять серьезную опасность для его зловещих планов предстоящих «чисток» и планов «большого террора». Живой Горький с его мировым авторитетом был неудобным свидетелем в тот момент, когда должны были начаться уже задуманные Сталиным процессы над «врагами народа».

И разве случайно такое зловещее совпадение дат: едва в июне 1936 года с почестями похоронили «великого пролетарского писателя», как в Москве начались первые показательные процессы над «оппозицией». Впоследствии на одном из этих судилищ свалят именно на «врагов народа» смерть Горького и его сына Максима Пешкова. Когда сегодня читаешь громоподобные речи генерального прокурора А.Вышинского, то невольно вспоминаешь мудрую пословицу: «На воре шапка горит».

Вскоре после кончины сына Алексей Максимович, чтобы как-то справиться с горем, совершил со своими близкими поездку по любимой Волге.

Нам захотелось вместе со всей съемочной группой проехать по этим же местам и запечатлеть их камерой для будущего фильма, воссоздавая то печальное путешествие летом 1934 года.

В эту поездку мы решили пригласить тех, кто мог вспомнить еще что-то интересное о нашем герое. Компания подобралась весьма колоритная, это была в основном компания вдов: вдова сына Горького — Максима, Надежда Пешкова; вдова писателя Алексея Толстого его третья жена Людмила Толстая; их подруга, старшая дочь Шаляпина Ирина Шаляпина, большая любительница карточных пасьянсов. Но главная удача была в том, что к ним, к нашей радости, присоединилась, приехав в то лето в Москву, третья, гражданская жена Горького Мария Игнатьевна Закревская-Будберг, которой писатель посвятил свою главную книгу — «Жизнь Клима Самгина», эту подлинную энциклопедию российской действительности на рубеже XIX и XX веков.

Зная о баронессе Будберг достаточно много, я никак не ожидал, что увижу ее наяву. В этой грузной, уже очень в летах женщине трудно было, конечно, узнать ту, что обворожила и Горького, и Уэллса, и Локкарта, и очень-очень многих других мужчин, не считая трех официальных замужеств. Но все равно, несмотря на почтенные годы, от нее исходило какое-то царственное величие, под гипноз которого сразу попала вся корабельная команда.

По судну мгновенно пронесся слух: с нами едет английская королева. Кстати, если верить одной из многочисленных легенд о ее происхождении, она была внебрачной дочерью некоего великого князя, брата государя-императора Александра III. Поэтому слух, пущенный простодушными речниками, мог быть уточнен так — с нами едет родственница английской королевы, ибо, как известно, царствующие в Англии и России династии были связаны кровными узами.

Мы сознательно отправились в путешествие на очень стареньком пароходе-тихоходе, мерно шлепавшем по воде и как бы переносившем нас в далекое прошлое. Возможно, это был последний из тех колесных пароходов-могикан, которые еще курсировали по Волге.

Мария Игнатьевна часто уединялась и, сидя в плетеном кресле на палубе, задумчиво всматривалась в открывавшиеся речные пейзажи. Во второй половине дня она живо общалась со своими подружками, играла с ними в карты. Но утром после завтрака всегда оставалась затворницей в своей каюте. В эти часы регулярно, педантично каждый день она занималась переводами. Она переводила книги с любого на любой европейский язык. Эти переводы ее много лет кормили. В те священные часы работы наведываться иногда в ее каюту дозволялось только официанткам корабельного ресторана. Они приносили на подносе графинчик с водочкой. Наша «королева» очень уважала русскую водку и считала своей нормой примерно пол-литра в день. При этом ее го-

лова всегда сохраняла полную ясность. За эту слабость к нашему национальному напитку корабельная команда прониклась к «королеве» еще большим почтением.

В обед баронесса преображалась. Переодевалась в новое платье и становилась центром дамского и не только дамского общества. А по вечерам в кают-компании с удовольствием вальсировала с нашим кинооператором. И пила уже легкие напитки.

Поколебавшись, я все же рискнул дать Марии Игнатьевне на суд свой сценарий, по которому уже полным ходом шли съемки. На другой день она пригласила меня в свою каюту. Помолчала, листая страницы, а потом шутливо спросила:

— Вы что, Пинкертон? Как это вы о многом догадались?..

Ободренный таким вступлением, я попытался вызвать ее на откровенный разговор, получить какие-то новые разъяснения, но не тут-то было... Она действительно оказалась «железной женщиной» и ловко, дипломатично уходила от опасных вопросов. Да и какое основание она имела доверять человеку, едва с ней знакомому?

Все же я поинтересовался судьбой зарубежного архива Горького, страсти по которому никак не утихали.

— Да! — не стала отрицать она. — Алексей Максимович, уезжая из Сорренто, оставил его у меня, взвалил на мои плечи такую обузу. Я решила, что надо на время оставить его у моих уже взрослых детей в Эстонии, а сама после этого уехала в Лондон. Ну, а потом все карты спутала война. Сперва в Прибалтику пришла Красная Армия, потом немцы... Дети мои бежали из Эстонии... Дом их был разрушен бомбежкой... Потом туда опять пришла Красная Армия. Я пыталась навести справки через соседей-эстонцев, но они ничего не знали... Архив Алексея Максимовича мог сгореть, мог быть кем-то захвачен, — заключила она туманно.

И трудно было понять, говорит баронесса правду или лукавит. Было ясно только одно — эта тема ей неприятна. Мне даже подумалось тогда: а не прячет ли до сих пор у себя этот архив хитрая старуха? Ведь не случайно Горький не рискнул его взять с собой в Москву. Значит, там было что-то такое, чего он сам опасался, не хотел, чтобы эти бумаги попали в руки чекистов. Теперь пишут, что в этом архиве среди прочего была очень откровенная переписка писателя с Н.Бухариным, А.Рыковым, В.Мейерхольдом, И.Бабелем, М.Кольцовым и другими. И Сталин, зная это, прилагал все силы к тому, чтобы архив Горького оказался в Москве.

И хотя сегодня охотники за сенсацией сочинили детективный сюжет о том, как предательница Будберг — якобы многолетний агент Лубянки — выполнила приказ Сталина и доставила горьковский архив в СССР еще в 1936 году, в доказательство этой версии до сих пор не представлено ни одной бумаги из этого архива.

Вся эта история напоминает не менее загадочную историю с янтарной комнатой. Так что возможны только два варианта — или зарубежный архив Горького сгинул навсегда, либо вдруг неожиданно где-то обнаружится. Может быть, даже в Москве.

А в том давнем разговоре с Будберг на волжском пароходе одну вещь она мне все-таки подтвердила.

— Да, — сказала она, — Алексей Максимович в последний год своей жизни очень жаловался мне на свое одиночество, тяжело переносил потерю сына и мечтал вернуться в Италию. Но только не в Сорренто, где все напоминало бы ему об умершем Максиме.

Когда Мария Игнатьевна это мне рассказала, я сразу подумал: а через кого Горький мог передавать ей в Лондон такие опасные для него письма? Ведь этим он набрасывал себе на шею петлю. И если о содержании тех писем сообщила на Лубянку сама Будберг, этот грех до конца жизни будет на ней.

Но даже если это так, если и история с архивом Горького на ее совести (что недоказуемо пока), все же в одну страшно злобную версию я никогда не поверю. Эта версия принадлежит доктору филологических наук В.Баранову, который за последние годы сделал немало потрясающих «открытий». И вот одно из них: Алексея Максимовича убила... баронесса Будберг. Как же это произошло? Ссылаясь на очень путаный рассказ знакомой уже читателю медсестры Липы Чертковой, прилетевшая в Москву из Лондона Мария Игнатьевна (когда Горький уже умирал) вдруг буквально выставила ее за дверь и осталась в комнате один на один с Алексеем Максимовичем. И якобы (хотя этого никто не видел) дала ему выпить под видом лекарства ложечку с ядом, который ей дали чекисты. А если бы она, вернувшись в Лондон, публично покаялась?

По-моему, это полный бред хотя бы потому, что такую зловещую миссию мог уже давно выполнить любой врач из НКВД так, как это уже сделали однажды с Максимом.

Но главное, трудно представить, чтобы это могли поручить женщине, которая пусть и намного раньше, но очень любила Горького. Да будь она трижды агент Лубянки и сто раз грешная, все равно не верится в такое... Тем более что близкие писателя рассказывали мне совсем иное про его кончину.

но был возвращен к жизни. Спасла его не профессура, а преданная Липа Черткова. У нее для таких случаев, как я уже рассказывал, были какие-то свои тайные рецепты — не только кислородные подушки и массаж, но и разные домашние снадобья.

Очнувшись, Алексей Максимович с удивлением увидел у постели Сталина и других кремлевских вождей, видимо, уже оповещенных секретарем Крючковым о смертельной развязке. Очевидно, в этот момент в «Правде» уже срочно сочинялся некролог, который через двенадцать дней все же пригодился.

Придя в себя, Горький потребовал шампанского и, шутя, предложил выпить за его чудесное возвращение с того света. А потом, лежа на высоких подушках, вдруг попросил Сталина разрешить прилететь из Лондона Марии Игнатьевне Будберг.

— Хочу, — сказал он, — умереть на руках любимой женщины. Я ведь вернулся «оттуда» ненадолго...

Сталин выполнил последнюю волю писателя. Баронесса прилетела. И 18 июня Алексей Максимович действительно умер на руках любимой женщины. Уверен, что умер он вовсе не по вине «злодейки» Будберг.

Люди умирают по-разному. Но нас с С.Арановичем потрясло, что Горький наблюдал (пока еще мог) свое угасание как бы со стороны, как врач фиксируя свое физическое состояние. Больше всего поражает его последняя записка, начертанная уже слабеющей рукой и подводящая главный итог жизни писателя: «Конец романа, конец героя, конец автора». Расшифровать это было нетрудно: Горький совсем недавно почти закончил главный труд своей жизни — роман «Жизнь Клима Самгина». В финале этого романа его герой Самгин погибает.

С его смертью обрывалась и жизнь автора. Монументальное произведение создано, и его творец может покинуть этот мир. Последняя записка Горького: «Конец героя, конец романа, конец автора», — ею заканчивался наш фильм.

Сталин, видимо, втайне довольный таким исходом, распорядился придать похоронам Горького торжественный государственный характер. Он стоял со скорбным видом на трибуне мавзолея, рассеянно слушая дежурные официальные речи о великих заслугах писателя перед трудящимися всего мира. Интересно, о чем он думал в эти минуты?

А незадолго до траурной церемонии на Красной площади, когда шло прощание с Горьким в Колонном зале, гнусный «шутник» Ягода поставил в один почетный караул у гроба писателя сразу всех трех его любимых женщин — Екатерину Пешкову, Марию Андрееву и Марию Будберг.

Едва закончилась траурная церемония и после кремации урна с прахом Горького была замурована в Кремлевскую стену, как к Будберг подошли люди в штатском и быстренько увезли ее на аэродром к самолету.

Возвращаюсь в 1968 год, когда наша картина, в которой мы не сумели рассказать и сотой доли того, что узнали или о чем догадались, вызвала, как я уже рассказывал, скандал в ЦК. Надо сказать, что особое негодование обрушилось на голову нашего консультанта доктора филологических наук, профессора Е.Тагера за то, что он посмел высоко оценить нашу работу. В память об этом удивительно мягком, но бескомпромиссном человеке я позволю себе привести здесь очень лестные для авторов картины строки его заключения.

«Сценарист Б.Добродеев и режиссер С.Аранович сняли фильм бесспорно талантливый, содержательный и правдивый. Я полагаю, что этот фильм разрушил наконец казенно-однозначный, юбилейно-иконописный облик писателя, что вызовет у зрителя глубокое уважение к Горькому, заставит по-новому полюбить его. Е.Тагер. 18 января 1968 года».

После грозного окрика со Старой площади дирекция Института мировой литературы им. Горького, где Е.Тагер работал старшим научным сотрудником, потребовала, чтобы он отказался от этого своего заключения. Но Тагер, уже очень пожилой человек, хлебнувший лиха в сталинских тюрьмах и лагерях, категорически отказался это сделать. И тогда несговорчивого профессора «ушли» из института, хотя по его учебникам в вузах изучали историю русской и советской литературы. И до сих пор, когда Евгения Борисовича уже давно нет в живых, я с болью вспоминаю этого тихого, застенчивого и такого мужественного человека и чувствую свою большую, хоть и невольную вину перед ним.

Надо сказать, что с учетом уровня образованности и культуры многих начальственных персон в ЦК, скандал вокруг нашего фильма, может быть, и не так бы раздули. Ведь кое о чем в нем говорилось эзоповым языком, намеками. Однако в ЦК не случайно брали иногда и людей достаточно эрудированных, способных разгадать разные

Вот и заместитель заведующего отделом культуры доктор филологических наук И.С.Черноуцан очень помог «расшифровке» нашего замысла.

Мне сказали, что принять для объяснения произошедшего он меня не сможет из-за нехватки времени, но мне следует ему позвонить по телефону.

Игорь Сергеевич говорил со мной минут пятнадцать. Он был очень суров.

— Вы что, думаете, мы не понимаем, в каком контексте воспринимается в вашей картине эпизод гибели самолета «Максим Горький»? Хотите сказать, что это крах иллюзий писателя? И почему вы все время хотите подчеркнуть его одиночество? Это же ложь. Его всегда окружали люди, миллионы благодарных читателей! А кадры выступления Горького на I съезде Союза писателей вы смонтировали так, будто Алексей Максимович не во всем разделял взгляды партии на роль литературы... Вы превратили Горького в какого-то нытика и пессимиста...

Многое что еще сказал мне тогда по телефону И.С.Черноуцан, давая понять, что участь фильма предрешена и нечего рыпаться.

А потом в кампанию по развенчанию нашего фильма энергично включился другой не менее образованный человек, перешедший из ЦК на работу в Госкино СССР в качестве первого заместителя министра — В.Е.Баскаков, любимой темой лекций которого (по линии Бюро пропаганды советского киноискусства) была тема тлетворного влияния западного кино, идеологически разоружающего советских зрителей. Поэтому в пору моей работы в Союзе кинематографистов СССР мне каждый раз с боем приходилось получать у Баскакова разрешение на показ новинок американского и европейского кино на семинарах кинодраматургов в Доме творчества «Болшево».

И я совсем не удивился, что он вслед за ЦК в пух и прах разнес фильм о Горьком на партийном собрании Госкино, потребовав нашего с С.Арановичем изгнания из кинематографа.

Буквально через несколько дней после этого встречаю на улице Горького Вадима Спицына, редактора, работавшего тогда на «Мосфильме». Он вдруг горячо пожимает мне руку и поздравляет с «великолепным» фильмом.

— Но ты же его не мог видеть, — удивляюсь я. — Кроме самого большого начальства, его никому не показывали...

Оказалось, что Спицын, старый товарищ Баскакова по военной газете, был у него на даче, и Владимир Евтихианович подробно рассказывал ему про наш фильм и очень его хвалил. Вот такое партийное фарисейство.

Мы с С.Арановичем ушли тогда «в подполье». По заказу Союза советских обществ дружбы (ССОД) уехали снимать фильм «Дагестанская баллада» об этой горской республике, тогда еще очень мирной, где теперь развернулись такие драматические события.

А спустя более чем двадцать лет комиссия под председательством Э.Климова, созданная для «реабилитации» картин, положенных «на полку», посмотрела нашего «Горького» и рекомендовала Госкино выпустить его на свободу. Но инерция прежних советских стереотипов в отношении культовой фигуры писателя так еще довлела над сознанием даже наших революционно настроенных кинематографистов, что кто-то из членов комиссии выразил все-таки сомнение: а рискнут ли выпустить на экран?

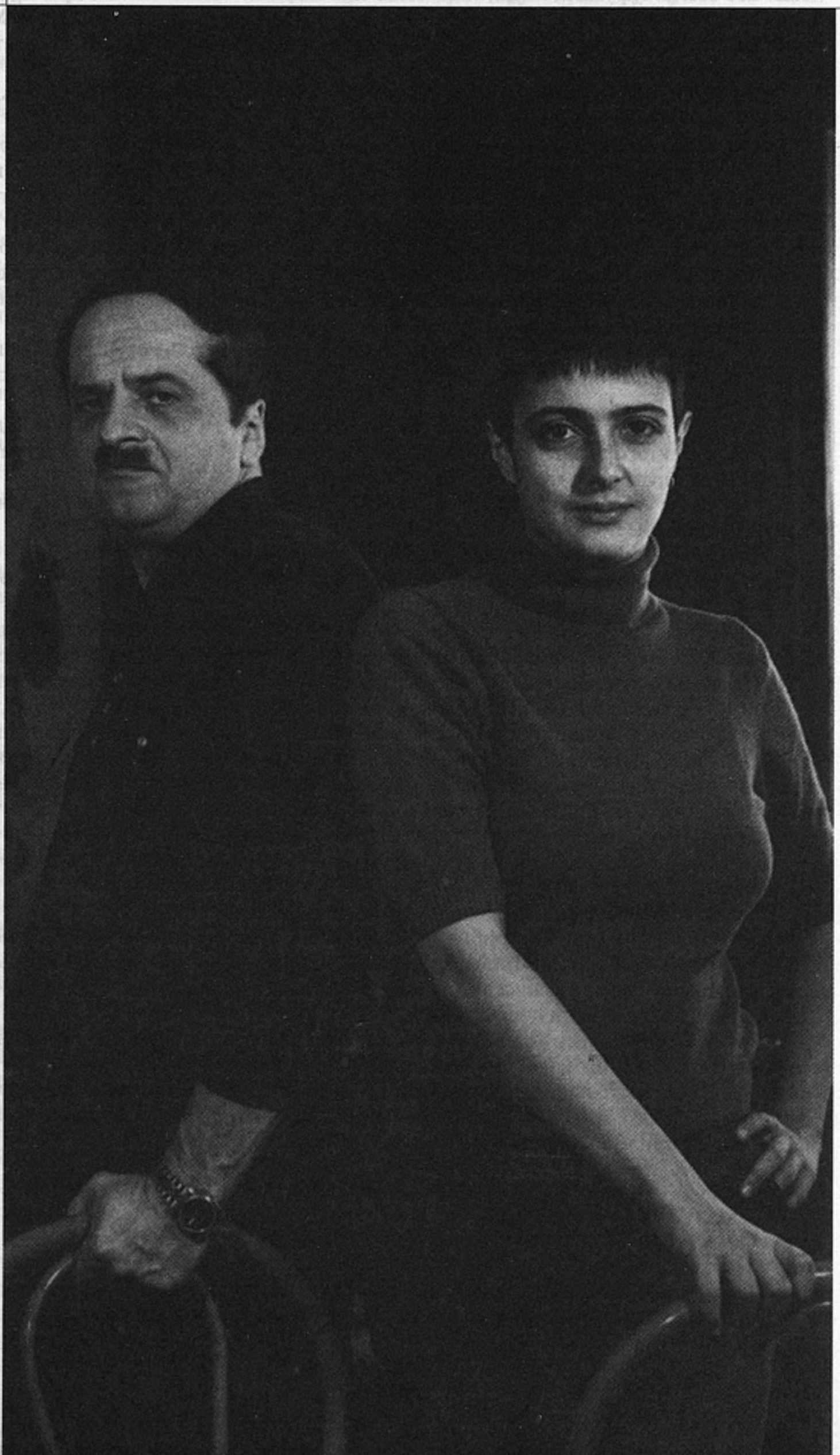
Слава Богу, рискнули, хотя такого острого интереса к личности Горького в это время уже не было.

И вдруг в моей квартире раздается телефонный звонок.

— Это говорит Игорь Сергеевич Черноуцан! — слышу я в трубке уже подзабытый голос. — Вы знаете, Борис Тихонович, я подумал, что тот ваш старый фильм о Горьком, пожалуй, можно было бы сейчас выпустить... Конечно, следовало бы кое-что все-таки сильно подправить, внести коррективы...

Я вынужден был прервать нашего уважаемого цековского оппонента и сообщить ему «принеприятнейшее известие», что фильм наш не только вышел на экран, но и в числе первых был удостоен почетного приза «Ника»... И причем без всяких «поправок».

Многие наши в недавнем прошлом «учителя жизни», идейные наставники тогда еще не понимали, что наступила совсем другая эпоха.



Александр Миндадзе
и Екатерина Шагалова

Фото Б.Головченко

АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ

Космос как предчувствие

В 1957 году Конек работает поваром в портовом ресторане, а Лариса официанткой. Она молодая, веселая, бегает с подносом, увертываясь от пьяных рыбацких лап, и смеется колокольчиком. У Конька до сих пор в ушах колокольчик, сколько лет прошло... По десять раз на день он отрывается от кипящей плиты и встает в своем колпаке в закуток перед входом в зал, и Лариса уже к нему мчится через ресторан, будто знает, что Конек там ждет ее за занавеской... Впопыхах тыкается лбом ему в плечо.

— Повезло тебе, Конек! И работа сразу, и личная жизнь!

Еще в ресторане другая официантка в паре с Ларисой, ее сестра Римма. Обе в фартуках и наколках, очень похожи, только Римма без колокольчика... И в закутке ее никто не ждет, ведь нет у Конька брата, он один такой.

Частенько сестры лисами прокрадываются на кухню, пытаясь у Конька за спиной стянуть что-нибудь со сковородки... Если не удается, просят жалобно:

— Ой, котлетку дай, пожалуйста, ну дай!

— Вот сейчас по рукам!

— Жадина! Сам-то весь день у плиты!

— И тоже голодный, не бойтесь.

— А рядом сковородка?

— Нельзя, нельзя! — сердится Конек.

— Ну почему?

— Вот потому, что рядом, понятно?

Не понимают и, устав от слов, кричат:

— Кипит!

И он позволяет им схватить котлетки, отвернувшись к пустым кастрюлям.

А иногда Конек с Ларисой сбегают через черный ход на берег, и такое бывает... Лежат в темноте у моря, прижавшись, пограничные прожектора по ним ползут... Она не сразу дает себя обнять.

— А почему ты, интересно, домой меня не позовешь?

— Там моя мама.

— Вот бы и познакомились.

— Ты не спешишь познакомить меня со своим сыном.

— Понимаешь, Конек, это же будет для него потрясение! У меня еще очень маленький сынок, Валерка... И я хочу быть до конца уверена в наших чувствах, чтобы опять не совершить ошибки.

— Вот видишь, — рассуждает Конек, — ты сама не уверена и боишься ранить маленького сынка, а хочешь, чтобы я обманывал свою пожилую маму.

— А ты что, тоже не уверен? — пугается Лариса.

— Уверен. Но уже закрадываются сомнения.

Она сама к нему прижимается, голос дрожит.

— Не сомневайся! Мы же не обманываем друг друга!

Лицо Ларисы выплывает из тьмы, слезы блестят. И корабль всегда в огнях на рейде стоит, француз, а может, англичанин... Ветерок музыку доносит, чужие голоса.

Между вспышками любви не все у них бывает гладко, случаются и разногласия, и взаимные глубокие обиды, когда Конек заставляет Ларису таскать ему кофейные чашечки, устроившись в зале, как обычный посетитель. И вот он сидит, непохожий на себя, и хлопает эти ядовитые чашечки без счета, одну за одной... Лариса умоляет:

— Ой, не пей, Конек, козленочком станешь!

— Не говори ерунды. Конек или козленочек, одно из двух.

— А ты режим не держишь, скоро соревнования.

— Это кофе, Ларка, еще глоток!

Она смеется по обыкновению, но колокольчик звенит надтреснуто:

— Залейся, Конек! А я вот сейчас за Иваном Кирычем сбегаю, он тебя быстро протрезвит!

— Кирыч пусть сам протрезвится. Неси.

— А ты напьешься, опять кричать будешь. Не кричи, Конек.

Лариса называет криком пение... Утолив жажду, Конек выходит к сцене и, встав среди танцующих, поет вместе с Ефимом, солистом ресторанного оркестра. Кому-то не нравится.

— Кто там безобразничает! Прекратите!

В сутолоке пробегает со своим подносом Лариса.

— Не кричи, не кричи! Какой ты страшный, Конек!

А Ефиму нравится, что Конек ему подпевает. Толстый, в поту, он все подмигивает со сцены, подбадривает:

— Лопну, я сейчас точно со смеху лопну! Давай, давай!

Но Конек уходит. Раскланивается и уходит из ресторана в ночь. Кончается его затмение. Все.

А утром: «Прости, Лара, прости! По субботам бывает со всеми трудящимися... Римка, передай, пусть Лара подойдет... передай, больше не повторится! Никогда! Эй, девушки-красавицы, милости прошу за котлетками! Куда же вы?»

Это Конек в закутке стоит и зовет напрасно — Лариса равнодушно мимо проплывает, она сейчас к нему за занавеску ни за что не пойдет, зови не зови... И Римма на Конька ноль внимания, она с сестрой заодно, конечно. И самое время на кухню возвращаться, кулинарными успехами грехи замаливать.

И вот появляется человек, и все меняется, вся жизнь Конька, плохая ли, хорошая... Тренер показывает ему парня в спортзале, тот боксирует в спарринге.

— Знаешь его?

— Первый раз вижу.

— На тренировках ты редкий гость. А он вообще-то в твоем весе и левша... Вот делай выводы, Конек.

— А он вообще-то ничего такого не показывает, — замечает Конек, помолчав из вежливости.

Парень боксирует вяло, сам почти не бьет, только увертывается.

— Что интересно, — продолжает наставник.

— Что же именно?

— Не показывает, а крюки-то левые поставлены.

— Да где крюки, Иван Кирыч, какие?

Конек подходит к левше, тот как раз закончил спарринг.

— Физкульт-привет. Ну чего, поработаем?

— Физкульт-ура. А ты кто?

— Я Конек.

— А по-человечески?

— Коньков. Давай!

— Давай, Конек, — соглашается парень. — Сейчас будешь Горбунок.

Встали в спарринг, работают. Конек на полу, свалился как подкошенный.

— Так ему, по башке! Чтоб от успехов не кружилась! — смеется тренер в воспитательных целях.

Опять работают. Парень и не бьет, только увертывается, а руку выкинул — и Коньку уже не встать, все. Нокаут.

Тренер не смеется, замолчал. Ребята, прервав занятия, парочку обступили, смотрят... Конек все же поднимается и, кое-как приняв стойку, сам просит:

— Давай, друг, давай!

И получает. Упал, полежал и опять уже перемещается с колен на четвереньки, он живучий! Но тут тренер выскакивает.

— Ну, ты, ты, ты! — И, маленький, сверкая очками, сам идет на увертливого парня, тот аж от него пятится.

Так, пятясь, и уходит из зала — быстренько, раз-раз, вещи под мышку, даже в чемоданчик не сложил — и нет левши, исчез.

Конек очухался, спрашивает тренера:

— Чего это было-то, Кирыч?

Тот сообщает:

— Не иначе кандидат в мастера замаскированный, и это, Конек, самое маленькое!

— Какой, какой?

— А такой! Неделю целую дурака тут валял, под новичка работал... Вот, проявился!

— Это я почувствовал! — кривится от боли Конек.

Тренер переживает, смотрит, как он стирает кровь с разбитой губы.

— Ну, он-то он, а ты чего? Встал со вторым разрядом, курам на смех!

— Так ты сам поставил, нет разве? — пытается еще улыбаться Конек.

— Скажешь!

— Вот чтоб я его это... проявил! Кайся, Кирыч!

Тренер сердится, Конек в точку попал.

— Соображаешь, нет, что говоришь? Или там совсем все в котелке перепуталось? Кандидат, что ли, приложил? Еще мне каяться!

Конек сидит рядом с Кирычем на лавке, привычно его гнев пережидает... И вот уже отвернулся тренер, все слова сказав, и прячет от воспитанника улыбку... А потом Конька обнимает, и уже тот лицо отворачивает, чтобы Кирыча кровью не испачкать.

Увертливого Конек возле умывальника настиг, парень там уже последний марафет наводит, строит на голове пробор, весь в напряжении... В зеркало увидел Конька, недоволен.

— Чего, друг, чего?

— Ничего, друг. Еще разок с тобой давай.

— С девушкой разок. Ты толком?

— Ну, поработаем!

Парень на Конька и не смотрит, только на пробор.

— Мало тебе?

— Мало.

— Тогда давай. За нами не заржавеет.

— Я тебя это... размаскирую, — обещает Конек.

Ноль внимания.

— Когда ты это хочешь?

— Вот завтра приходи, жду.

— Смена у меня, мы люди рабочие.

— А пораньше? В шесть утра, как? — назначает Конек.

Увертливый посмотрел на Конька, ему вроде даже весело стало.

— А давай! В самый раз.

Конек доволен.

— Все, друг! Краба держи!

Парень краба не держит, то есть своего не дает. Он плотный, с чубчиком и тоже под тридцать. Такой же, как Конек, только еще усики. И неприветливый.

Но ничего, договорились.

Пока только бокс и двое они крупным планом, Конек и незнакомец этот. Бьются и бьются, одна встреча, вторая, потом еще раз, надолго сцепились. Кто, что, ничего не знают, даже имен друг друга, и нет других людей кругом. И улиц нет, жизни, только они в пустом спортивном зале в боксерских перчатках.

Все-таки между боями набережная мелькнула, Конек в пальто на велосипеде, фара в тумане горит. Едет чуть свет на поединок, зачем? Море северное, неприветливое, корабль на рейде в огнях.

Первая встреча, сразу недоразумение: Конек подъезжает к Дому культуры, где спортзал размещен, никого на ступенях нет, дождь. Увернулся, что ли, опять увертливый? Где он? Конек уже свой транспорт разворачивает, собирается уезжать, и тут из-за колонны спарринг-партнер выходит.

— Опаздываешь, друг.

— Извиняюсь.

— Точность — вежливость королей, слышал такое?

— Не слышал, но учтем.

— Пошли работать.

Отперли дверь, входят в пустой спортзал. Молча переодеваются. Конек украдкой поглядывает на партнера, мосты наводит.

— Я уж думал, совсем не придешь. Дождь!

— А сам чего в дождь?

— Договорились!

— Человек слова?

— А как же.

— Вот и я такой, — сообщает партнер. — Хоть в дождь, хоть в снег. Ты, друг, жди меня до последнего, если что.

— Если что?

— Если еще договоримся.

Все, замолчал. И ни одного больше слова человеческого, ни кто он, ни откуда — ничего не сказал, имени даже не называет! Зато про хуки да крюки, про разные хитрые свинги — это все объясняет терпеливо, сам, видно, от своих лекций получая удовольствие...

— Ноги, друг, у тебя слабые, а ноги в боксе — самое главное, не удивляйся, не руки — ноги! Ты танцуй, танцуй, — и партнер сам танцует, показывая, как надо по рингу передвигаться.

В общем, сначала ласковая такая теория, а вслед практика суровая — бьет парень Конька, не щадя, с не меньшим удовольствием, чем лекции читает.

Конек интересуется:

— Подготовочка у тебя, друг, школа, откуда это?

Партнер удивлен или делает вид.

— Да никакой такой подготовочки... школа жизни! И не увертываюсь я от тебя — сам мажешь, сам... Ты бей, но не злись, главное... Бей, ну? Сейчас попадешь, обещаю!

Но не держит парень в усиках обещаний: опять Конек на полу, тот же результат!

Но невыносимей жестокой науки молчание между ними, когда вдвоем в зале рядышком на лавочке сидят, передыхая. Конек спрашивает:

— А чего мы не разговариваем, друг?

Партнер удивляется.

— Не знаю... Ну говори, говори.

— И ты не молчи.

— Ладно. Но я не знаю, что сказать.

Неловкость. Конек сам же и объясняет:

— Вообще-то мы сюда не разговаривать пришли, верно?

— Верно. Мы пришли работать, мы в спортзале, — подтверждает партнер.

— А зачем тебе?

— Что?

— Работать?

— Форму поддерживать.

— А я, значит, у тебя вроде тренировочного снаряда, груши боксерской?

Партнер не скрывает.

— Вроде разговорчивой груши.

— Ясно. А зачем форму поддерживать?

— Быть в боевой готовности, если что.

Опять он свое «если что»!

— Если что, друг?

— А Родина если призовет, мало ли.

— А Родина может?

— Мы в спортзале, друг, — напоминает партнер и вскакивает с лавки — засиделись! Приняв стойку, в ожидании уже нетерпеливо пританцовывает.

Так он и уходит в то первое утро незнакомцем. Посадил напоследок Конька на пол, спрашивает:

— Ну? А тебе зачем это надо?

— Науку твою постигаю, — еле выдавливает Конек.

— И все мало?

Нет ответа. Конек сидит, обхватив голову руками. Больно ему и все равно мало.

— Завтра опять давай.

— Давай, — пожимает плечами партнер и уходит.

А Конек ему вслед бормочет:

— Ты бей-бей, а я тебя на первенстве совсем убью!

Вторая встреча: приходит другой человек, хотя это тот же самый парень и усики при нем — молчит отчужденно, на Конька не смотрит, будто того и нет в зале. На лавку не присаживается для беседы. Что это с ним? И даже без лекций своих обходится — одна только суровая практика, удар за ударом.

Напоследок:

— Долго мы с тобой еще будем?

— Разок еще. Бог троицу любит.

Трудно против этого возразить.

— Давай еще разок, ладно.

Ушел, даже не попрощался.

Домик с палисадником, бессонный свет в окне. Конек за столом пишет стихи... Тема: выдержать, выстоять, стиснув зубы. «Не боюсь» рифмует с «держусь», глаза горят.

Мать заходит поставить ему примочки. Живут вдвоем в двух комнатах, еще терраска, полдома их.

— «Слабость станет невидимкой, проживешь ты с ней в обнимку... Будешь голову ломать, почему ты трус опять!»...

— С кем ты там в обнимку, сынок?

— «И не вспомнишь, как бежал, малодушно хвост поджал!»

Мать над ним склоняется с примочками, она в очках, строгий узелок волос на макушке. Он о боксе, мать — об объятиях...

— С девушкой обещал познакомить, с Ларой своей, забыл? Пусть пришла бы, мы бы с ней тесто поставили, как хорошо! Меня отец знаешь, как проверял? Вот на пирожках, гожусь я ему или нет.

— Надо выстоять, мама, вытерпеть, нельзя от увертливого бежать, хвост поджав!

Он сидит с прикрытыми глазами, успокаиваясь и по-детски млея от прикосновений ее пальцев.

— Ты в кого такой, Витюша? Ведь отец драться не умел и не любил. Может, поэтому и погиб-то в первый месяц, как на фронт забрали?

Конек не слышит, заснул.

Принес из дому бутерброды, которые мать заботливо завернула, партнер сначала поотказывался, хоть слюнки текли, а потом взял, и ничего, вот уж и уплетает за обе щеки с волчьим аппетитом. Голод не тетка, посильней гордости.

А за трапезой и язык развязывается... Бутерброды его растрогали, вот что мать их Коньку завернула, вспомнил тут увертливый и про свою старушку, которая одна теперь в Сыктывкаре, голос задрожал... А отец у него на фронте погиб, это у них с Коньком общее... И вот он уже себя называет. Герман! Нет, страна Германия тут ни при чем, будь она проклята, а вот карточная игра имела место, точно. Любовь родителей к опере, одним словом.

Почему они с Коньком раньше не встретились? Так ведь Герман недавно приехал, в общежитии живет, монтажником на стройке в порту работает, на самой верхотуре... Ангелом вознесся, вот именно, прямо из забоя... Да не из запоя, шутник! В шахте в завал попал, было дело, и задохнулся уже, все! Не по комсомольской он сюда путевке, нет, по другой... Просто путевка в жизнь, которую человек сам себе выписывает, ясно?

Вот теперь Коньку ясно: это он на ринге только увертливый, а в жизни — да он нормальный парень, свой!

— В ресторане тебя видел, друг, как ты котлетки мои лопал... один ты за столиком сидел печальный, а что ты все один да один?

Конек уже сочувствия полон, даже волнуется.

— Ты вот что, ты вещички свои давай, мать тебе постирает... Вообще если надо чего, говори, не стесняйся!

В благородном порыве даже предлагает: «Друг, давай ко мне! Чего ты там в общежитии-то — пьянка с гулянкой, с ума сойти! Переезжай, не думай — мы с мамой вдвоем, места хватит... Как? Решили? Только я тебя ненадолго зову, может, женюсь скоро, а у Лары моей еще сынок Валерка, понимаешь? А пока, пожалуйста, живи! Все, друг, сейчас прямо на велосипеде вещички твои ко мне перевезем! Поехали!»

От чистого сердца Конек, чуть не слезы на глазах... Герман смотрит: что за малый такой, самому впору прослезиться. И он поскорей с лавки поднимается, забыли они, зачем пришли: «Работаем, друг, мы в спортзале!»

И вот в спарринге удар пропускает! Он, Герман! Покачнулся, взгляд бессмысленный... Конек глаза вытаращил и так и замер с занесенной для нового удара перчаткой... Сам не понял, что произошло, — ведет учителя опять к лавке, бережно поддерживая за локоть, в лицо участливо заглядывает. Радости никакой, сам испугался.

Герман на лавку не садится — в себя пришел, улыбается: «Все, друг, все! И правда, видно, Бог троицу любит! Что ж, овладел ты наукой полностью, прилежный оказался ученик — и будь здоров, так дальше держать! А матери за бутерброды спасибо, не забудь».

Переодевается, уже вещи запихнул в чемоданчик, пальто на нем... Уходит. «Молодец, что выдержал, я не ожидал!»

Ушел, и тут радость на Конька нахлынула — руками в перчатках замахал, запрыгал, как ребенок... На мат упал, вскочил, опять прыгает, смеется — никто ж не видит, один он в пустом зале.

Герман на набережной... Чемоданчик в руке, воротник пальто поднят, брюки-клеш хлопают на ветру... Конек догоняет на велосипеде, от него не уйдешь.

— Садись, садись, за вещичками поехали!

Герман уж позабыл.

— За какими вещичками?

— Да за твоими, за какими, ты чего, друг? Переезжаем!

Герман объясняет, набрался терпения: куда переезжать, зачем? В общежитии он в комнате один, повезло, что каморка, вторая кровать не станет... И стирает он себе сам, с тех пор как развелся, и ничего, привык... И вообще у него дела: «Поезжай с Богом, друг, поезжай!»

— Ты развелся, а я, наоборот, женюсь! — улыбается Конек.

Что ему сказать на это? Все, уехал вроде, то есть отстал на своем велосипеде — нет, опять догоняет, опять от чистого сердца.

— Так воскресенье сегодня, какие такие дела? Садись, прокатимся! Посмотришь, что тут у нас и как!

С ума он Германа сведет, но куда от этого чистого сердца деться? Сел на багажник, поехали...

Конек крутит педали, радуется.

— С ветерком! Зря я, что ли, Конек?

И пространство раздвигается, жизнь наконец проступает неспортивная: улицы, дома, редкие прохожие, но пока неясно все, размыто в утреннем тумане, да и едут быстро, старается Конек...

Так ничего и не увидели. Герман уже велит возле столовой транспорт остановить. С багажника соскочил. «Прощай, друг... Как хоть звать тебя по-человечески? Виктор? Вот, другое дело, а то Конек какой-то, придумал! Все, Виктор, краба своего обратно держи, на первенстве встретимся!»

Пожимают друг другу руки, расстались.

Нет, не расстались, конечно. Конек появляется в столовой вслед за Германом, вроде он сам по себе... Ищет место свободное, а столик один только незанятый — так и оказались опять рядом, все сначала! Герман недоволен, но пока еще благодушно головой качает, смеется: мы с вами где-то встречались?

Столовая — громко сказано... Пришли они в забегаловку, где грязь да мат, тут красноорожие ребятишки сидят, под столами разливают. Волки морские, они между рейсами чуть с тоски не воют, злые, а тут добыча сама пришла, Герман с Коньком, чистенькие, трезвые.

Уже что-то такое случилось по дороге, когда они к столику пробирались, Конек и не понял: то ли Герману ножку подставили, то ли сам споткнулся, только грохот вдруг, и человек на спину вместе со стулом падает... И тишина сразу в забегаловке, как перед грозой, и Конек, предчувствуя беду, на стуле беспокойно ерзает, а Герман все улыбается: не ходи за мной, опасно!

Сидят, ждут, когда их обслужат... Проплывает мимо столиков тетка буфетчица, в платок замотанная, чуть не в валенках, жизнью недовольная, тарелки с закуской посетителям швыряет. Не дозовешься!

А ребятишки в себя пришли, и тучи сгущаются — двое к ним уже не спеша идут, вроде прогуливаются... Конек смотрит, как Герман себя будет вести, и тоже мужественно закинул ногу на ногу, хоть бы что. Но тут из-за соседнего стола паренек, подмигнув, ему ножик показал...

Конька аж пот прошиб... Не знает он, что делать, как страх не показать, когда страшно? Все же предлагает Герману, пока не поздно:

— Может, пойдем, как? На свежий воздух... Чего-то тут душновато!

Голос чужой, вроде кто-то другой вместо него пискнул... Герман и не расслышал.

— Ты что-то сказал?

— Нет.

Двое совсем приблизились — вот они, рядом, но еще раньше буфетчица вклинилась.

— Чего надо?

— Чайку, милая, чайку, — просит Герман.

И поднимается, потому что ребятишки уже нетерпеливо над столиком нависают, ждались. И он с ними прямиком в туалет направляется для разговора, куда же еще?

Пришли двое к двоим, а уводят одного и даже в недоумении оглядываются: чего это Конек за столиком остался, непорядок! А тот все сидит — никак не может подняться, к стулу прирос.

Герман недолго отсутствует — вот уже и возвращается, опять за столик присел... Стражи его так и не появились, в туалете остались за дверью.

— Я это... я чемоданчик сторожил, — сообщает Конек.

И переживает, что сторожил, лица на нем нет... А Герман сбитый в драке кулак разглядывает... И тоже переживает.

А тут еще огорчение — чай, который тетка принесла.

Герман чуть не до слез обиделся, выговаривает буфетчице: «Разве это чай, заварки не надо жалеть... Да это вообще, не при даме будет сказано, анализ!» И тут уж дама на капризного клиента набрасывается, сердито выкрикивает все слова, какие накопились у нее за день работы в постылой забегаловке.

А клиент вдруг во время яростной жестикуляции руку ее ухватил и вниз тетку тянет, к себе пригибает... Согнул чуть не пополам и в ухо шепчет, шепчет, и оба уже улыбаются... И опять ее манит: иди, еще по секрету скажу! И она, молодея в смущении, ухо уже сама подставляет, чтоб услышать... И никакая она не тетка, лет тридцать ей с хвостиком, оказывается.

Умчалась — примчалась: чай на столе, с лимоном! Не уходит, все стоит, хоть уже не нужна, глядит, как Герман из стакана прихлебывает с удовольствием... А когда пошла, показала, какая она есть, Герман аж поперхнулся: смотри, как все у нее играет!

Конек не смотрит и чай не пьет, все молчит подавленно, и теперь еще надо его утешать: «Это не трусость, друг, это, наоборот, голова у тебя на плечах, молодец! Ведь мы б их вдвоем совсем прибили, чем бы все кончилось! Нельзя нам вдвоем, будем по очереди — в следующий раз ты пойдешь, если что, а я чемоданчик постерегу!»

— Если что? — спрашивает Конек уже по привычке.

Это «если что» Конек тут же сам и организовал, только они на улицу вышли: в драку ввязался, причем один сразу против троих пошел... Причем эти трое ребят были с повязками на рукавах, дружинники! Показалось ему, что ребята на Германа косо посмотрели, на хлопающие на ветру брюки-клеш. Может, и посмотрели, и сказали даже походя пару неодобрительных слов, так ведь они были представители власти! И Конек, в общем, за опасную черту ступил, Рубикон, можно сказать, перешел, когда на этих ребят с кулаками полез, — все, уже статья ему светила, если подходить по всей строгости...

Но полез, не задумываясь. Потому что его настала очередь биться, так показалось, а с чемоданчиком теперь пусть Герман стоит — он и стоял с растерянным видом...

Что Конька спасло? Да что ребята знакомые были, свои, только это... Он сам вчера

еще с ними с такой же повязкой ходил... Что они просто не поняли: «Конек, Витька, ты чего? Ты с ума, что ли, сошел? Или, может, вмазать тебе для прояснения мозгов?» И двое уже Конька держали, а третий, правда, хотел вмазать, но раздумал: чего Конек такой счастливый гогочет, и впрямь, что ли, спятил?

В общем, удалось замять... Ушли они с Германом, уехали на велосипеде... Тот, что раздумал, третий, вдруг вслед запоздало закричал: «Эй, а что за дружок с тобой, он кто?» Все же заинтересовал их Герман, чем-то, видно, не понравился...

Пусть кричит, они уже далеко, по городу едут: воскресная пустота, редкие автомобили, прохожих почти не видно... Конек привычно педалями крутит, настроение хорошее. Показал, что тоже не лыком шит, знай наших!

Все быстрее едет, почти летит на своем велосипеде, а легкость такая, потому что уже без пассажира. Герман с багажника соскочил, Конек и не заметил.

Конек мечется на велосипеде туда-сюда, ищет Германа, весь уже в поту... С улочки вырулил опять на набережную, увидел фигурку на пустом берегу, у самой воды... И глазам не верит: Герман в море ныряет, поплыл!

Ни души кругом. Море свинцовое, осеннее, у Конька пар изо рта... Слез с велосипеда, спускается с набережной на берег — вот пальто Германа, брюки аккуратно сложены, чемоданчик, а где он сам-то?

А вон его голова — куда плывет, не оглядываясь, мощно руками взмахивая, в море, что ли, открытое?

Потом вдруг раз — и исчез Герман. Конек вглядывается: где же он, где? И чем дольше стоит, тем сильнее волнуется, потому что не видно Германа, нет его! А потом уже не волнение — ужас Конька охватывает, уже уверенность, что несчастье случилось, и он смотрит на чемоданчик и не знает, что делать... И быстро по гальке пошел, побежал — туда поскорей, вверх, на набережную... И уже на велосипеде мчится прочь от моря свинцового, от беды.

Только ей он скажет, Ларе, ей одной... Потому что между ними нет тайн, все друг дружке говорят, даже самое страшное! А Римме не скажет, нет, хоть вокруг кругами ходит, в лицо встревоженно заглядывает: что с тобой, что?

Вот опять на кухню зашла, а Конек ей: «Ларку позови, куда Ларка запропастилась?» И все, нет больше сил терпеть, невмоготу ему со своей тайной — сорвал с себя колпак, сам в зал бежит за Ларисой!

И вдруг среди танцующих — Герман! Усики вроде мелькнули, чубчик... Конек в толпу врезается, где он? Чуть не каждого кавалера осматривает, от дам отрывая, к себе лицом разворачивает: ни усиков, ни чубчика... Померещилось?

Ефим с эстрады Конька заметил, думает, тот в своем боевом настрое.

— Народным артистам! Давай! На бис!

Коньку не до пения.

— Отстань, Ефим! Ты парня не видел? Такой вот, как я, только еще усики?

— Таких, как ты, больше нет, точно, — удивляется Ефим. — Чего волнуешься, он тебе кто?

Конек вдруг сам удивляется..

— Кто? Не знаю... Да никто!

Тут как раз Лариса с подносом пробегает, он ее поймал.

— Я сейчас, веришь-нет, Германа видел!

— Какого такого Германа, это кто?

— Он уплыл и не вернулся, а я его видел! Но если он Герман, тогда я Поль Робсон!

— А ты и есть Робсон, — вздыхает Лариса.

— Потому что как же он здесь, если он уплыл? — волнуется Конек. И тянет Ларису к столику. — Не уходи... Сядем, садись!

Она уже улыбается, глядя на его метания.

— Это ты подкапываешься, хитрый Конек, чтобы я тебе чашечку принесла?

Конек вне себя.

— У тебя одни чашечки в голове! Ты сама эти чашечки придумала!

— А чтоб ты не хлестал у всех на глазах!

— Ну, поехали! Подожди... — На лице Конька чуть не отчаяние. — Мне с тобой, Лара, посоветоваться надо... Ну как с женой!

Она вспыхнула, сразу сосредоточилась.

— Советуйся так. Нельзя же за столик, не положено... Ну? Советуйся!

Рассуждают.

— Где ты его видел?

— Сейчас только танцевал.

— Но сомневаешься, что это был он?

— Не сомневаюсь, он!

— А что ж тогда советоваться?

Они стоят среди танцующих, Конек в тяжелом раздумье повел Ларису в танце.

— Но ведь он уплыл и не вернулся!

— Утонул?

— Не знаю. Да.

— Значит, танцевал не он? — Ларисе надоело. — Померещилось, Конек! Все!

Она даже попыталась высвободиться из его объятий, пихнув в грудь, но он не отпустил, только сильнее ее к себе прижал.

— Мы в спарринге работали, он в моем весе и левша... Усики у него и левша, еще одно отличие!

— Конек, успокойся!

Помолчав, она сообщает:

— А я вот что подумала... Что ты очень наивный, Конек... Он танцевал, а потом сбежал, как ты в зале появился!

— Чего это он?

— Да не хочет тебя видеть!

Она это выпалила Коньку в лицо, и он, помолчав, согласился.

— Да, Лара, так и есть, наверное. Только больше не называй меня Коньком, такая просьба.

— Никогда?

— Пожалуйста.

— Не буду, — кивнула Лариса.

И очень вдруг огорчилась. Всегда смеялась, что бы ни было, а тут губы дрогнули, лицо по-детски искривилось и она поскорей уткнулась ему в плечо, скрывая слезы. Обняла одной рукой, в другой еще держала поднос.

Еле ее уговорил: «Сейчас спутник пролетит, идем смотреть, а то пропустим!» Покаялся:

«Конек я, так меня и называй, всегда буду только Коньком!» И вот они обычным своим тайным черным ходом выходят из ресторана на берег...

Лара идет за Коньком в темноту: прошлый раз тоже обещал, что пролетит, а ничего не увидели!

Он оправдывается: «Прошлый раз облачность была, не самое удачное время для астрономических наблюдений...» Лара верит, спрашивает всерьез: «А сегодня удачное, сегодня спутник увидим?» Вспомнила, засмеялась: «Ну да, облачность... ты не дал смотреть, приставал!»

Он берет ее твердо за руку, за собой в темноту тянет, ему туда надо... И Лара, как маленькая, за ним идет, спотыкаясь, простодушно на небо глядя... И Конек сам уже верит, что сейчас над ними спутник пролетит, тоже задрал голову — а вдруг?

Внезапно она останавливается, страшно ей: прожектора! «Конек, милый, прожектора на нас с тобой направлены!» Он поскорей ее обнимает: «Что ты, что ты, успокойся! Почему решила, что на нас? Пограничникам дела нет, как только за нами следить!»

А потом все наоборот: она уже ничего не боится и не понимает, почему он боится, когда вместе с ней лежит. А Конька нагота ее пугает, что до самого конца она разделась, позабыв обо всем, и лежит под прожекторами совсем голая! И он все крепче Лару к себе прижимает, чтобы только спрятать от ползущих по гальке лучей.

И тут шаги им мерещатся, даже вроде собака залаяла... Пограничники?! Вскочили, Лара впопыхах одевается, вещи не может найти, которые сама необдуманно разбросала... Еще прожектор, как назло, ушел, Лара все ищет в темноте, а Конек-то одетый, схватил ее, бегут!

Еле ноги унесли. Поднимаются уже с берега по лестнице в ресторан, Конек смеется: «Чего-то мне последнее время все мерещится... Может, их и не было, пограничников?»

Он смеется, а Лара вдруг в слезы, прямо рыдание... И что с ней, непонятно, не говорит, стала и стоит, ни с места, лицо закрыв ладонями... Все-таки Конек расслышал: «Трусы не нашла... как я без трусов в ресторан пойду!»

Горе безутешное, Конек уговаривает: «Так никто не узнает, какая ты там... не видно же! Я один знаю, но никому не скажу!»

Всерьез говорит, переживает за Лару. И потом из кухни все в их закуток выходит, уже не Германа глазами в зале ищет, только в волнении на Лару свою смотрит, как там она, больше не плачет?

И вот пришла в закуток, лицо убитое.

— А Ефим все знает!

— Как он может знать?

— Смотрит и улыбается, знает!

Конек, не раздумывая, к эстраде идет.

— Ты чего, Ефимушка?

Ефим между куплетами только плечами пожал, очень был удивлен, как же не улыбаться ему, если он такое вот поет: «Мишка, Мишка, где твоя улыбка?»... И тут же Конька заставил улыбнуться, куплет пропел:

— Витька, Витька, где твоя улыбка!

Чем же утопленник занят в каморке своей в общежитии, куда и койка вторая не станет? Когда никто его не видит и притворяться не надо?

А вот чем: Герман перед зеркалом стоит и, глядя на себя, бубнит заученно, повторяя одно и то же: «Ай сык фор палитикыл эсайлам!» В конце концов, показав себе самому фигу, он на чистом русском говорит: «Вот тебе политическое убежище, на-ка, выкуси! На хрен ты им такой сдался — ни бэ, ни мэ, ни кукареку!»

Но за стол опять садится, волю собрав в кулак! Включает транзистор, иностранную речь слушает и словарь листает, в тетрадку слова непонятные заносит и все бубнит, бубнит... Да, трудно наука дается, не бокс... И вот бросил он в отчаянии тетрадку со словарем, к окошку встал передохнуть.

А там четырехэтажки однотипные, небо серенькое — и сразу Герман из страны далекой вернулся! Вон малый внизу стоит с велосипедом — голову задрал, глазами по окнам шарит... Он это, как его... Конек, кто же еще!

Ну пусть себе стоит, окно его высматривая, — парень этот Герману не нужен, совсем сейчас ни к чему и не вовремя со своей дружбой и детским любопытством. Хороший парень, неопасный, даже к нему уже привязался, но не нужен!

Опять словарь листает, слюнявя пальцы, чужие слова бубнит, нечеловеческие... И вскочил, к двери идет — за Коньком! Потому что жалко... Смотрит Герман в словарь, а видит только голову эту задранную, лицо растерянное...

Привел его в каморку... Зачем? Он сразу, конечно, на транзистор обратил внимание, на карту географическую на столе. Впервые видит, слышит, ничего не знает — ни где живет, ни что целый мир вокруг, еще другие страны, голоса на разных языках... Слушает транзистор завороженно, сам ручку крутит, волны меняя.

И надо еще оправдываться: «Не утонул, как видишь, живой! Зря испугался: плаваю далеко, в воде могу долго, судорог не боюсь — в северных морях закаляюсь! Закаляйся, как сталь! Боевая готовность, друг, если что... Если Родина позовет! Ох, любопытный... Ты следователь? В ресторане? Как же ты мог меня в ресторане видеть, если меня там не было? Нет, друг, по ресторанам не хожу, только гранит науки грызу, видишь?»

Зачем он Конька позвал, время дорогое в болтовне тратит? А сам не знает... Вот чтоб от гранита отвлечься, об который все уже зубы поломал!

А парень неожиданные способности проявляет! Транзистор одним ухом послушает — и уже запросто, с видом уверенным все повторяет, что диктор сказал, и еще улыбается, прямо иностранец! Будто эти чужие слова для него родные, а Герман-то и выговорить не может!

«Ну, друг! Тебе не боксом надо — языки учить, заниматься! А если ты этот... как его, ну когда человек сразу на разных языках может? — Герман сам не шибко учен, слово

вспоминает. — Полиглот!» Конек не понял: «Это что ж он глотает?» «А вот языки иностранные, хоть десять, запросто!»

Конек в роль вошел, уже просит ему с собой разговорник дать — на полке высмотрел... Ну как теперь ему отказать, такие способности пропадают? «Ладно, друг, возьми, но только дашь на дашь: ты мне ласты достань, у ребят спроси, где хочешь, но чтоб у меня ласты были!»

«Ласты, друг, — это когда ноги у тебя, как у лягушки, и плывешь ты быстро-быстро... И далеко, очень далеко!»

Напоследок Конек еще сигару у Германа чуть не выпросил. Нет, не дал, она у него одна-единственная, бережет для особо торжественного случая.

Пора, давно пора поинтересоваться тренеру Ивану Кирычу, как идут у его воспитанника дела.

Он тоже на велосипеде передвигается, только с подвесным мотором. Потому что и рад бы сам педалями крутить, да не может, нога хромая с войны. Вот и тарахтит на всю округу, слышно за версту. Конек с мамой, услышав его мотор, уже знают: сейчас Кирыч заявится!

Что их с Коньком связывает? Бокс, само собой, тренировки... Ну и отца Конька Кирыч знал, и сам теперь ему как отец родной: подрался Конек по малолетству, в изолятор уже попал, было дело, так Кирыч, не кто иной, его выручил, с нар в последнюю минуту снял... А еще частенько мотор у Кирыча глохнет почему-то на одном и том же месте — возле их дома и никак не заводится, хоть тресни... Пока мать Конька к Кирычу из калитки не выйдет: опять поломка? Она стоит, глядя, как он возится с велосипедом, а он на нее даже глаз не поднимает, усердно устраняя неисправность, которой нет... Молчат, и так все ясно. И все — мотор завелся, Кирыч уезжает.

И еще кое-что их связывает, только Конек и не догадывается, что он уши и глаза Кирыча, ни больше ни меньше!

Вот догнал его тренер на своей тарахтелке. «Ну, как успехи?» И Конек ему с восторгом все выкладывает про транзистор, карту географическую в крупном масштабе... Про успехи в английском и заплывы в северных морях и про ласты, в которых ноги, как у лягушки, — и это не забыл. «Помоги достать, Кирыч!»

Герман Ивану Кирычу интересен, он на новичка не случайно с самого начала глаз положил! И вот — полная информация, будто он сам с Германа показания на допросе снял! Только при чем допрос, какой? Кирыч со своей тарахтелки и не слезал... И вообще о боксе речь, нет разве?

«Удар, говоришь, прошел? Защиту его хитрую пробил? Ну, то ли еще будет, лиха беда начало! Ты не расслабляйся, главное, старайся от него ни в чем не отстать, ведь хороший для тебя пример! Буквально каждый его шаг повторяй! Плавает — и ты с ним давай, закаляйся! Как сталь, именно! Все лучше, чем чашечки в угаре хлопать и с барышней на берегу кувыркаться, у которой дома ребенок. Я не прав?»

В общем, опять Кирыч воспитанника к Герману приставляет, хоть никакой он не следователь, конечно. И с органами не связан... Но — бдительность! Когда маскируется человек изо всех сил, а все равно белая ворона, это как? В городе возле самой границы?

«А английский — хорошо, как сейчас без языка? Может, Конек, ты, и впрямь этот... полиглот, кто тебя знает?»

Лара с Риммой на кухню заходят — не лисами прокрадываются, не за котлетками. Встали и, переглянувшись, разговор начинают.

— А что ты не бреешься, интересно? Усы заводишь? — спрашивает Лара.

— Есть возражения?

— Нет, почему же.

— Посмотрим. Уберу, если что.

— Если что?

— Если вашим величествам не понравится!

— А откуда это «если что»? — вступает Римма.

А Лара подхватывает, сговорились:

— И брюки откуда? Разве у тебя такие были?

— Таких не было.

— Улицы подметать!

Они знают, откуда... Германа невзлюбили, хоть ни разу не видели. Римма продолжает допрос:

— А может, он уголовник какой?

— Кто?

— Сам знаешь. Отсидел срок, а теперь...

— Какой такой срок? Из чего это видно?

Вдруг Лару осенило, на лице ужас.

— Послушай-ка, а что это он к тебе так прилип?

— Так это я к нему прилип.

— Тебе только так кажется. Может, он это... Ну знаешь, когда мужчина к мужчине пристает, как их...

— Как их?

— Ну эти...

— Пидарасы, что ли?

— Вот-вот!

— Ларка, я тебя сейчас стукну!

— Давай-давай! Можешь даже приемом. Он тебя ведь приемам научил, нет разве? Этот твой утопленник!

Нет, все-таки взяли по котлетке, успокоились... Уходят.

Но это все ля-ля, со скуки разговоры... А вечером сестрам не до утопленника — Лара на крыльцо из дома выходит, Римма ее провожает, осматривает придирчиво... Еще догнала, платье поправляет, последний штрих...

Пацан вслед тоже на крыльцо выскочил, Валерка, остолбенел: куда это мама нарядная такая?

А мама едет с другой мамой знакомиться — вон Конек уж у калитки на велосипеде ждет.

— Май диа мазер! Май фьючер вайф! Май диа вимен, ай лав ю боус!

Это Конек женщин друг другу представил как умел, а он уже умел, научился... И даже в любви им поклялся. Еще в разговорник посмотрел, хотел что-то добавить, но раздумал, не все сразу...

Сели за стол, пирожки едят. Лара волнуется, мама волнуется, кто первое слово ска-

жет? Никто не говорит... Уже по одному пирожку съели, по другому — и все молча... Лара за третьим тянется, и мама тоже хочет взять, вдруг аппетит — и тут руки их встретились над тарелкой, пальцы переплелись... И обе уже смеются, смеются, а потом слезы с глаз стирают, ладошками загораживаясь.

В общем, без слов обошлись.

Мама сама Ларе предложила: «Оставайся, поздно уже, вообще навсегда оставайся. И сынка своего сюда давай, к нам, я как подгадала, на пенсию вышла... Будем жить!»

А Конек, смущенный, все в разговорник свой смотрел, прислушиваясь чутко.

Нет, поехали, конечно, на ночь глядя, фару зажгли... Лара на раме сидела, притихшая.

— Какая мама у тебя хорошая!

— И ты хорошая, Лара! И я неплохой!

И по колдобинам во тьме ехать весело, когда жизнь впереди! Лара сказала тихо:

— Только не выйдет ничего у нас с тобой, Конек!

Он не расслышал или сделал вид.

Заплыв Германа. В никуда, в море открытое. Вдруг голос сзади и кто-то ему машет! Опять Конек этот, кто же еще! Надо, значит, обратно поворачивать, жалко парня — ведь следом будет плыть, пока не утонет, он такой... Нет, не отделаться от него ни на суше, ни на море — везде Конек!

Серьезный разговор на суше, пока одеваются.

— Ты еще не понял, кто я?

— Нет.

— Что я засекреченный и за мной ходить нельзя?

— Совсем нельзя?

— Совсем.

— Я так и думал, что у тебя задание.

— И тренер твой думал?

— Не знаю. Об этом не говорили. Мы с ним о боксе.

— Смотри. Ни слова никому.

— Могила.

— Ласты, ласты где обещанные? Не приплыли еще?

— За мной ласты.

— Поверим. А что там за судно стоит?

— Это не судно, плавбаза. Там моя Лара обслуживает иностранцев, у нее допуск.

— Это каких таких?

— Банкеты когда совместные, наши моряки с ихними встречаются. Лару привлекают, она на хорошем счету.

— Лара официантка, которая с довеском?

— С ребенком. Нехорошо сказал. Шейм оф ю!

— Иностранцы на своем боте или за ними посылают?

— На своем, марку держат. А что, к тебе теперь и подойти нельзя?

— Сам подойду, связь односторонняя.

— Понятное дело.

Пошел, рядом велосипед катит. Оборачивается.

— Какое задание, не спрашиваю.

И сам палец к губам прикладывает: тс-с! Ушел.

В тот же день, и часа не прошло, Лара с Риммой на кухню к Коньку влетают.

— Там товарищ сильно капризничает, чай ему не такой, прямо с ног уже сбились! И грубит!

Конек догадался.

— Чай-анализ?

Знает он, конечно, этого чаевника... Ужас, какой привередливый!

В зале Герман за столиком, сейчас опять спросит: «Ласты где обещанные, еще не приплыли? Или уплыли уже?»

Нет, не про ласты речь. Так просто Герман зашел, без причины, вот чайку попить... И на Конька посмотреть при исполнении... Интересуется: «А где ж твоя девушка, которая любимая девушка, познакомь!»

Конек одной рукой Лару обнимает, другой Римку и выставляет перед Германом: мол, одна из двух моя!

Тот и про чай забыл, смотрит: две одинаковые хохотушки в фартуках и наколках и Конек в поварском колпаке между ними, вот и догадайся, попробуй! Выбирает Римму, а Лариса кричит: «Ошибочка!» И поскорей Конька к себе прижимает, свою собственность, хоть никто не отнимает.

Это таким образом Конек Герману показал: та, которая у него на шее не висит, свободна! И улыбается хитро, подмигивает, видя, как сквозь суровость и у Германа на лице улыбка проступает.

Конек рад: а то что ж он все один да один? И Римка одна, когда у сестры счастье? Хорошо, что Герман зашел чайку попить, удачно получилось.

Теперь вместе они: две сестры в эстафете бегут, а Конек с Германом на пустой трибуне сидят, болеют за них, каждый за свою. Они тоже, как братья, оба в усиках, не отличишь...

Сестры пробежали, не переодеваясь, к братьям на скамейку присели, не могут отдышаться. Конек от избытка чувств вскакивает, вдруг всю компанию обнимает, стискивая головами.

В кино пошли. Журнал «Новости дня», фестивальный выпуск. Иностранные гости в автобусах, толпы людей на московских улицах... Поль Робсон поет. Лара в бок Конька толкнула: «Ты!» Герман с Римкой не поняли, чего они смеются.

Потом до чего дошло: на полянке в парке в футбол играли, двое на двое, парами. Все детской кучей-малой закончилось, взрослые люди на траву повалились!

Ну и без огорчений не обошлось: там же, в парке, Конек не смог вслед за Германом с парашютной вышки прыгнуть... Залез уже, инструктор в спину подталкивает, а он никак, шаг последний не может сделать, вдруг окаменел... Герман машет: прыгай! Лара тоже машет: спускайся! А Римка спокойно стоит, интересно ей, что дальше будет?

С вышки слез, на лице отчаяние. Но они его быстро уговорили: не струсил, при чем трусость — не захотел, раздумал!

И последнее, что в парке было, — Герман с Коньком на аттракционе катались, а сестры

ми... И вдруг они побежали, пока аттракцион работает и Герман с Коньком в своих самолетах... Потом долго их пришлось искать, на аллеях высматривать... Догнали все-таки: что бы это значило, лисички-сестрички, хотели, что ли, от нас скрыться? Нет... А что? Но Лара с Римкой сами не знают что, смеются...

И вот Герман всю компанию в гости к себе зовет в общежитие: «Заходите вечерком!»

Но Ларе он не понравился, вот беда. И так-то не жаловала, а как увидела, прямо вдруг в ярость впала: ни в какие гости! И улыбочка не такая, и взгляд, и смех нехороший, и вообще что у этого Германа на уме?

Да вот Римка у него на уме, что!

А Лара на себя непохожа, от злости даже Конька кулаком в плечо ткнула, чтоб усики эти противные сбрил, чтоб к утру никаких усиков не было, или все, прощай! Или — или, вот так! А если этот чаевник еще в ресторан придет, она его обслуживать не будет! Да она его вообще... пусть только придет, попробует!

Римма молча кивает, вроде согласна... А потом вдруг жалобно: «Пойдем, Ларка!»

Потому что у Германа Римма на уме, а у нее кто? Герман!

Он познакомил Германа с двумя одинаковыми девушками, не близнецами, но очень похожими, и они весь день гуляли в парке, а вечером пришли в общежитие... И был уверен, что Герман, конечно, начнет ухаживать за Риммой, от любви свободной, но ничего подобного не случилось, то есть случилось как раз обратное: Герман оказывал внимание его Ларе! Что ж он в ней нашел, ведь девушки были одинаковые?!

Лара своей сестры Риммы только тем интересней, что обслуживает на плавбазе банкеты с иностранцами. Вот про это весь вечер Герман ее пытает: бот все-таки наш или они на своем причаливают? И что за грузчик такой при Ларе, который ее на плавбазу сопровождает, чтобы мешки да ящики с продуктами ворочать, а сам на ногах не стоит, пьяный? И Лара вместо мужика должна надрываться изо всех своих слабых сил! Что ж, Герман, пожалуй, с верхотуры своей спрыгнет по случаю такой несправедливости... В грузчики он пойдет, в грузчики! Шутка.

С Риммой он тоже танцует, по очереди с Ларой. А Конек все возле транзистора, возле своей игрушки, налюбоваться не может... Прикрутил к антенне проволоку — и они с Ларой под стол полезли, другой конец цепляют к батарее... И сразу — музыка громче, голоса заговорили, весь мир зашумел и в каморку ворвался... Конек с Ларой замерли — как сидели на полу, так и сидят.

Римма, как Лара, и на ощупь такая же, и голос... И Ларин рассказ об иностранцах с полуфразы подхватывает... Да может, это Лара и есть. Вот опять на днях на плавбазе банкет — рыбаки рыбаков спасли, то ли норвежцы наших, то ли наши... Ну, за стол сядут и уж не вспомнят, кто кого!

грудь Герману.

И он ее благодарно по головке погладил, пока танцевали: за норвежцев.

В общем, хорошо в каморке время провели, одна всего у Германа потеря: сигара завет-ная! И не углядел, как Лара ее в рот сунула.

— Ладно уж, кури, всю вон обслюнявила! Да кончик откуси, кончик сначала... Да что ж ты жуешь, выплюни ты, плюй!

Лара закурила — и кашляет, кашляет.

— В затяжку-то зачем? — сокрушается Герман.

И пора уж гостям собираться... Быстро время проходит, если весело.

Хоть связь односторонняя, Конек сам в дверь стучит: ласты Герману принес обещанные! А из каморки вроде плач слышен, рыдание, показалось? Конек опять в дверь: ласты приплыли, ласты... Эй, ты где, утопленник?

Тишина, а потом Герман открывает, молча гостя незваного внутрь пропустил — там в каморке у него Лара сидит, ладошками лицо прикрыв. За столом она и одетая, вот только кровать неприбранна, простыни с подушками, все в куче.

Молчат все трое, все без слов ясно. Конек с подоконника любимый свой транзистор взял, ручку крутит.

— А батарейки сядут, где ж ты такие найдешь, иностранные?

— Ну, где транзистор, там же. У моряков в порту.

— Контрабанда вообще-то.

— И не вообще-то.

— Хотя он и от сети работает?

— И от сети, а шнур все равно полагается специальный... И еще вилка к нашей розетке не подойдет.

— Да, морока. Ласты я тебе принес, держи.

— Благодарность с занесением в личное дело.

Герман на гостя смотрит: чего он такой спокойный? И Лара уже лицо открыла... А Конек неспокойный, ему еще больше любовников стыдно... И отворачивается от них, глаза прячет.

— Я пойду. Гуд бай, май диа фрэндз.

Так и ушел. Говорил-говорил, а ни слова не сказал.

На кухню к нему пришла, куда же еще? Отчаяние на лице.

— Ты дашь мне сказать?

— Говори.

— Тогда на меня смотри.

— Не могу.

Постояла, уходит. И вбегает.

— Выслушай, выслушай!

Он слушает, отвернувшись к кастрюлям.

Всегда друг дружке все говорили — все-все, что бы ни было. Скажут, от тайн избавятся, и сразу легче им, как от тяжелой болезни выздоровеют... А сейчас он не дает Ларе сказать, когда такое случилось! Это пострашнее кулака наказание...

на лице Лары такую боль, что самому больно стало, невыносимо.

Он посмотрел, а она говорить не смогла, горло перехватило... И от него попятилась, и спиной ушла из кухни.

Встал в их любовный закуток, и Лара к нему побежала с приклеенным к руке подносом, как еще не бегала...

— Говори.

— Конек!

— Котлеты горят.

— Но я не знаю, что сказать.

— Как есть.

— Сейчас. Я не знаю, что случилось, Конек!

Собралась с духом.

— Он меня сначала на танцплощадке дразнил, всю извел!

— Как так?

— Вдруг к себе прижмет, когда не ждешь. А ждешь — отталкивает, он наоборот все делает, понимаешь? А потом сюда поцеловал...

— В шею?

— Да... Вот сюда, смотри!

Она к нему тянулась на цыпочках, подставляя шею.

— Сюда, сюда! Вот поцелуй, ну!

Поцеловал, куда указывал ее пальчик, увидел на лице муку.

— Понимаешь? — спросила она.

— Нет... А вот что у вас потом... Это где случилось?

— Да прямо на танцплощадке первый раз.

— А потом в общежитии у него?

— Нет, это уже в третий. Второй по дороге, пока шли. Ты, Конек, не сердись, ты, я знаю, поймешь, что я тут ни в чем не виновата!

— А кто же?

— Не знаю, — вздохнула Лара.

— А почему ты плакала, я слышал, как ты плакала... Он тебя обижал?

— Нет, нет!

— А что ж такое, причина?

Этого при всем простодушии Лара ему не сказала, только потупилась.

Зато другую тайну открыла, не смогла при себе держать.

— Он меня... Он меня целовал туда!

— Это куда же?

— Ну прямо туда! — сообщила Лара, до сих пор волнуясь, и хотела даже показать, но все же не стала. — Понимаешь?

— Чего это он? С ума сошел? — догадался Конек.

Она стояла, по привычке прикрыв лицо ладошками, а под ладошками еще была улыбка.

Такое, может, только женщина женщине скажет, а Лара все — ему, Коньку! А как женщина появилась, родная ее сестра Римма в закуток заглянула, Лара, наоборот, на нее закричала:

— Уходи, Римка, пошла!

А потом и Коньку сказала:

— И ты иди, всё. Котлетки-то сгорели!

ча. Прощались.

Сказала:

— Ты сам виноват. Когда я хорошая была, ты был плохой... пил, бедокурил! А потом ты стал хорошим, но уже я плохая... мой родной Конек!

Слезы из глаз полились. Прижалась к нему лицом, плакала в спину.

И вдруг Конек расслышал:

— Спутник! Там!

— Где, где?

— Летит! Конек, мы увидели!

— Спутник? — Он поднял голову...

Лара сзади засмеялась.

— Ты не смотри, а то мы тоже полетим!

И вот она вдруг опять к нему из тумана выплывает с поднятой рукой. Едет Конек чуть свет на работу — Лара! Стоит на углу, где обычно стоит, его ожидая... Машет, чтоб транспорт свой остановил... И уже садится молча на раму! Опять, значит, каяться-прощаться!

Только при близком рассмотрении не Лара это, Римма! Сестра, что ли, сестру каяться прислала?

Но молчит Римма, и нет у нее слов ни чужих, ни своих... И едут, едут, и ничего не происходит, только вот велосипед почему-то мчится без дороги, на ухабах взлетает... И ноги Конька педали крутят бешено, будто от него в отдельности.

Кажется ему — Лара, но нет — Римма, Римма! Он дышит ее волосами, задыхается... Его руки держат руль, а ее руки лежат на его руках, и уже руль сам поворачивается, поворачивается... И в лес они вкатываются с дороги и падают, на пень налетев... Ищут друг друга в траве, находят — молча, без слов, будто это не они...

Потом рядом лежат, то Римма на Конька посмотрит, он ли? То Конек на Римму, глазам не веря... То щеками прижмутся, чтоб друг на друга не смотреть.

— Ты такой сильный... Я знала! — говорит она.

Вслед ласкам он целует ее в шею поцелуем Германа.

— А это зачем?

— Не нравится?

— Кто тебя этим глупостям научил? — В глазах насмешка. — Дурак этот, конечно?

— Ты о ком?

— Знаешь.

— Не дурак он.

— Самый настоящий, несчастный!

Конек смеется.

— Еще и несчастный!

— А ты не понимаешь? — удивляется она.

— Римка! Я умней Германа людей не встречал!

— Может, он тебя еще чему такому научил?

— Нет-нет, что ты!

— Ты смотри у меня!

Конек все не понимает.

— Только кто ж тогда умный, если Герман дурак?

А Римма опять удивляется.

— Ты, кто же еще?

— Что?

— Ты! Ты!

— Римка!

Она пожимает плечами.

— Да, Виктор. Ты самый умный в этом городе, поэтому я тебя выбрала. — Еще добавляет, подумав: — А может, даже и в области!

Поднялась, юбку отряхивает. Он тоже с травы вскакивает.

— Это как же ты меня выбрала, если я всегда был с твоей сестрой... И мы любили друг друга, любили!

Осекся, так вдруг пронзило! Прежняя боль невыносимая.

Она объясняет:

— А я знала, что все так будет, и ждала. Надо каждому человеку уметь ждать своего часа.

Он смотрит на нее, верит.

— А мой час когда? Может, уже наступил. И это вот сейчас он и есть?

— Нет.

— А когда?

— Терпение.

— Долго еще?

— Еще немного. Я тебе скажу.

Римма с Ларой — две матрешки, только одна глупыми глазами далеко смотрит.

И уже сама велосипед поднимает.

—Ты знай пока педали крути.

Домой возвращается, мама на крыльце встречает.

— Тут гость к тебе.

— Кирыч, что ли?

Нет, не Кирыч. Он, Герман. Сидит в его комнате за столом, подперев голову, глаза прикрыты... Ждал, ждал и заснул.

Зашел попрощаться, уезжает. Как проснулся, сразу поднимается, чемоданчик свой берет — ну, бывай, друг! Вот и все прощание?

— Подожди... чайку, как? Мама сейчас заварит от души! Хоть зовут-то тебя как, засекреченный?

— А так и зовут: имя — Герман, Пинчук — фамилия.

Уходит, в дверях уже:

— Стихи... стихи твои хорошие, душевные... прямо до слез! Я уж тут поглядел без тебя, извини.

И все, нет его. Мама удивляется.

— Куда ж он? Столько тебя ждал!

— Такой гость.

— Бывают еще хозяева плохие, Витя.

— Да на минутку он, по делу.

— А он мне понравился. Он кто?

— Пинчук.

— И все?

— Все. Ладно, мама, давай чай пить! Был Пинчук, и нет Пинчука!

А сам из-за стола срывается, хоть мама уже чай налила... Раздумал вдруг пить.

По улице бежит.

Потому что хоть говорить теперь не о чем, а все равно не все друг другу сказали, не все!

Догнал Германа. Идут молча. Герман посмотрел на Конька.

— С тренером своим, значит, только о боксе?

— О чем еще с тренером?

— О левых крюках?

— Защите непробиваемой, которая пробивается!

— Ты о какой защите?

— А ты о какой? Я о боксе! — удивляется Конек.

Герман только усмехнулся, что тут скажешь: этот малый его ведет, сам не зная, профессионально, изощренно, любой чекист позавидует! Пробивая его защиту своим простодушием...

Вот что его волнует:

— Друг, ты не третий лишний!

— А какой?

— Я о нас с тобой и о Ларе.

— Понятно.

— Так вот слушай: все изменилось, и у меня теперь другая женщина!

— Быстро.

— Друг, оставайся!

Хватает Германа за рукав, даже пытается отобрать чемоданчик.

— Тебе не надо уезжать, понимаешь или нет? Все будет, как было, только по-другому! Но все равно так же!

— Это как?

Конек ищет слова, волнуется.

— Ну, опять две сестры и два брата, но, как сказать... получается крест-накрест!

— Ясно.

Да, чекист бы позавидовал! У Германа чуть не слезы выступают от такого порыва... И он лезет в чемоданчик, транзистор достал.

— Тебе.

Конек не берет, потом, конечно, взял... Еще пришлось уговаривать: «Ты мне ласты, я тебе приемник, считай, просто обменялись!»

Все, все, прощай! Герман по улочке уходил, Конек ему вслед смотрел, но и на транзистор уже поглядывал нетерпеливо, уже даже включил и потихоньку крутил ручку, меняя волны.

Кирыч, отец родной, хоть неродной... Опять тарахтелка поломалась возле их калитки. Конек помощь предлагает, тот не пускает к велосипеду — такие неисправности, которых нет, только Кирыч сам мастер устранять.

А пока с Коньком беседа.

— Уехал?

— Откуда знаешь, Кирыч?

— Так на плавбазу не пустили его с твоей Ларисой к норвежцам, вот и уехал. Что ж ему здесь теперь?

— Кто не пустил?

— Кому надо, те и не пустили. А то грузчиком заделался!

— Да какой из него грузчик, если он высотник?

— Точно. Какой такой грузчик? Вот и остановили его, чтоб путаницы не было.

Конек смотрит на Кирыча, который все с мотором возится, смеется.

— И поэтому, значит, он уехал?

— А почему?

— Ну Кирыч! Да потому что друг настоящий, вот почему!

Кирыч поднял голову, удивлен.

— Такой закон, понятно?

— Нет.

Конек ему пропел:

— «Уйду с дороги, такой закон, третий должен уйти»!

— А, ясно.

— Как до жирафа! Еще норвежцев придумал!

Кирыч на жирафа обидеться не успел — на крыльце женщина появилась, из-за которой мотор барахлил. И он сразу встал перед ней, демонстрируя военную выправку, глаза горели... О сыне он забыл, когда к нему шла мать.

Уехал Герман, но разве это не он по улице идет? Вразвалочку, клеши на осеннем ветру хлопают, на лице ухмылка независимая? Прохожие оглядываются, потому что еще транзистор у него в руках, джаз на всю катушку!

Нет, не Герман — дубль его, Конек!

Одиночество... В забегаловку зашел, где грязь да мат, сел среди ребятишек и страха не знал, усики нахально теребя, и никто к нему даже не сунулся, хоть джаз из транзистора гремел — стук-грохот, крики нечеловеческие... Сидел, развалясь, по сторонам смотрел, в глаза прямо ребятишкам: кто тут недовольный, есть такие? Не нашлось, наоборот, улыбочки. Ну музыка!

Тетка буфетчица увидела его, замерла... К столику сразу пошла, волнуясь.

— Вам чайку?

— Давай, милая, покрепче, заварки не жалей и с лимончиком!

Закивала, ушла и вернулась: не чай — анализ! Потому что подмену заметила — тот, да не тот!

С вышки с парашютом прыгнул — сам не заметил. Ни страха, ничего. Римма внизу стояла, махала ему, подбадривала, потом обнимала, когда приземлился, радуясь, что себя пересилил, а он и не пересиливал... Скучно было и когда прыгал, и когда обнимала.

Римма весь вечер с мамой просидела, Конек их познакомил, а как же? И тоже на столе пирожки были. И смеялись, все, как тогда.

Он Римму проводил, домой вернулся. «У нас серьезные намерения, мама, подадим заявление, свадьба... Все, мама — твой сын женат! А после свадьбы... У нас большие планы, сейчас скажу, приготовься: в Москву, мама! Мы в Москву! Учиться, учиться и учиться, как завещал великий Ленин!»

Мама даже руками всплеснула! И выразить свою радость не смогла, так была взволнована... Всю ночь она, конечно, не спала, Конек слышал, как она ворочается за стенкой, койка скрипит... Вдруг пришла.

— А помнишь...

— Что, мама?

— Ну, другую ты девушку пригласил, первую...

— И что?

— У нее еще ребенок... Лару!

— И что, и что? Да, Лару, и что?

— Так.

— А что ты вдруг вспомнила?

— Не знаю.

— Ну иди, мама. Знаешь, который час?

Правда, уже поздно было, вернее, рано — за окном светало.

Все в жизни хорошо — и вот удар следует... И от кого? Откуда не ждешь, от своих! На аллее парковой его ребята с повязками останавливают, те самые... Из-за транзистора — не положено с транзистором! Кто сказал, где написано? Нигде это не написано — мы сейчас тебе другое напишем, статью! За драку с нами, а мы представляем власть, выводы? И ты идешь опять на нары, бывал ведь по малолетству, нет? Транзистор — политика, а ты пойдешь за политику по уголовке!

Ну и драка. Транзистор Конек ни за что не отдаст, он, и падая, его к себе прижимает, свою игрушку. Вдруг в покое оставили, и видит Конек: двое его обидчиков на земле, третий бежит... И тут кто-то ему в лицо заглядывает, кто это? Да Герман, он и есть!

— Я тебе говорил, друг: всегда приду, если что!

— Если что?

— Вот если убивать будут, например. Сперва убьют, потом статью пришьют.

Поэтому и пришел. Потому что самого убили вот такие же ни за что, а потом он по статье в зону загремел на два года за хулиганство. Да, было дело.

И чтоб парень этот его судьбу не повторил, Герман и вмешался, а то ведь правда полный дубль будет! Получилось, сам его себе опять на хвост посадил, только-только с трудом отделавшись... От хитрого этого простодушия, от которого у Германа на глазах слезы.

И как бы так сделать, чтобы Конек этот тренеру своему о каждом шаге его не докладывал? А то ведь уже было: отнял у парня Лару, чтобы попасть на плавбазу, — и в последнюю минуту с трапа сняли! Бог, видно, Германа покарал — хотя при чем Бог?.. Хромой этот на велосипеде с мотором!

Он Коньку тайну свою решил раскрыть, но только пусть Конек сперва честное слово даст... Нет, словом тут не отделаешься — пусть даст подписку о неразглашении! Вот пусть так и напишет: я, такой-то... Ну и далее, все по форме.

Зашли на почту. «Девушка, бумаги листок, тут молодой человек письмецо решил...» Конек начинает писать, волнуется и сразу кляксу поставил... Пришлось опять девушку просить: «Да вот такой он у нас, из-за этих клякс по два года в одном классе, до сих пор в седьмом сидит!»

Рука у Конька дрожит, буквы корявые, написал все-таки эту подписку-расписку... А как на улицу вышли, Герман бумажку порвал. «Ладно, друг, ты меня прости... не надо ничего, я тебе и так доверяю!»

Потому что из-за детских этих клякс вдруг ему стыдно стало! Так стыдно, что он сказал:

— Нет у меня тайн, заданий, забудь. И никакой я не засекреченный, ты тоже уши развесил!

— Просто Пинчук?

— Да, да!

— Трудящийся, спортсмен-боксер? — Конек улыбался, и вдруг лицо его искривилось. — Так я тебе и поверил!

Обида была столь велика, что Герману стало совсем уж невыносимо.

— Ладно, я скажу. Но молчок?

— Могила.

— Опять могила? А хромому?

— Клянусь.

Как же не сказать, если поклялся? А что сказать?

— Я, друг, это... туда собираюсь!

— Куда?

Герман показал на небо.

— Туда.

— К ангелам, что ли?

— Видишь звезды?

— Вижу.

— Ну вот.

— Что — вот? Дальше... Замолчал!

А что дальше? Герман сам бы хотел знать... самому интересно стало...

— Нас десять человек, мы рассеяны по всей стране и законспирированы... Конспирация, понимаешь?

— Да.

— Встреча в Кустанае, есть такой город на свете... Там комиссия — выберут из всех самого достойного, он и полетит!

— Поэтому плавание?

— Догадался! Да, Конек, подготовка по индивидуальной программе.

— Ну-ну. И на чем же полетит самый достойный?

— А в ракету посадят. В этом году спутник запустили, потом животное отправят, кошку какую-нибудь или собаку, а потом...

— Человека! — выдохнул Конек.

— А потом каждый год будем летать, как в автобусе ездить! И, Конек, на Луну! Человек высадится на Луну, это будет! — вдруг закричал Герман и сам удивился, что закричал.

А Конек сказал тихо:

— Ты.

— Что — я?

— Это будешь ты, Герман.

— Да?

— Уверен.

И Герман сам чуть вместе с Коньком не поверил... Что тут, смеяться, плакать? Стояли посреди улицы, усики к усикам, клеши на ветру хлопали... То ли рассвет, то ли сумерки, снег с дождем... Ворота заводской проходной распахнулись, толпа повалила со смены... Конька с Германом проглотила, еле друг друга нашли, две белые вороны.

— Связь односторонняя.

— Шуарли.

— Как понимать?

— Понимать, что я понимаю, — объяснил Конек, глядя вслед Герману, который уже уходил. Но он еще спросил, ему важно было: — А язык английский? Если, допустим, человек знает английский?

Герман обернулся.

— Это очень хорошо, друг. Будут международные экипажи, обязательно.

— А если еще язык, другой?

— Если человек полиглот?

— Вот именно.

Герман, прощаясь, поднял вверх большой палец.

— Полиглот уже летит!

И все, пропал он, как испарился... А Конек и не ищет Германа — связь-то односторонняя... Но ждет, ждет — все в закуток в ресторане выбегает, высматривает из-за занавески. Вдруг усики мелькнут?

Лара с подносом мимо проплывает, зато Римма заглядывает.

— Уж полночь близится, да, Виктор?

— Да, Римма.

— А Германа все нет!

— А его и нет.

— Так и тебя нет, дорогой.

— А где же я?

— Не знаю. Не установлено.

— Вот он я! Вот! Вот! — Конек даже с головы колпак срывает, чтобы Римма его увидела.

Она головой качает.

— Нервы!

— Да. Извини.

— Ладно. Скорей бы в Москву.

— А что в Москве?

— Учиться пойдешь. На дипломата.

— Что-то новенькое.

— Это для тебя. Ты будешь послом, знаешь, где? Не знаешь — в Бразилии! Вот чем все кончится, Виктор.

— Что — все?

— Ну, котлетки твои! Так и будет.

Так и будет, раз говорит. Но пока котлетки.

— Горят! — спохватывается Конек и убегает. Ничего, конечно, не горит, он без дела на кухне стоит, от планов передыхая.

Кирыч к дому подъезжает, и, странное дело, тарахтелка его не заглохла, работает хоть бы что... Сразу Коньку вопрос прямой в лоб:

— Где он?

— Кто?

— Он. Знаешь.

— Да.

— Что — да?

— Знаю. Поехали, покажу.

— Издеваешься?

— Поехали, поехали!

Конек велосипед выводит.

— Догоняй, Кирыч!

Налег на педали, Кирыч его не отпускает, за спиной тарахтит. В лес заехали, останавливаются... Конек показывает:

— Там.

— Где?

— По тропинке иди, не ошибешься.

— А ты?

— А я тебя навел.

— Понятно. Оставайся, — разрешает Кирыч и с дороги в лес идет.

— Кто еще в шалаше прятался, Кирыч?

Наставник обернулся, погрозил Коньку. И за деревьями скрылся.

А Конек — сразу к тарахтелке... Свинтил с бака крышку, велосипед перевернул — и потек в травку бензин, потек!

Отъехав, на ходу обернулся: Кирыч на лесной дороге со своей тарахтелкой, которая теперь не тарахтелка... Куда ж он теперь на хромой-то ноге? Жалко инвалида.

Домой когда приехал, такую картину застал: Герман перед мамой его на коленях, уткнулся ей в живот и плачет! Мама на стуле сидит и голову его гладит, утешая, у самой слезы на глазах!

Да что ж это такое? А такое, что Герман пьян. Как свинья!

Конек слышит: «Запутался... что мне делать?»

Что еще говорит, не разобрать, язык у Германа заплетается... А как увидел Конька, началось.

— Какой сын у вас! Таких... таких нет на свете!

Хвалит Конька, кричит... Насилу спать уложили, кое-как до койки дотащив.

Среди ночи будит Конька, трезвый.

— Поговорим?

— Спи, ладно. Со мной тоже раньше бывало. Спи.

Лег, опять Конька тормошит.

— Друг!

— Не налью, не проси.

Не выпить ему — поговорить!

Что рассказывает? Так, ничего особенного: отбывал в Кустанае, сел ни за что, за драку, а на самом деле — за длинный язык, острил много и не к месту, главное...

Спи, друг, ложись спокойно, каждый второй через зону прошел, нашел, чем удивить... Я вот тоже... на нарах побывал, один добрый человек снял!

Нет, не ложится, опять над ухом: о каком-то Валерке, с которым сидел, тот был политический. Бокс, английский и много другого чего — от Валерки... Да все от него, на мир по-другому взглянул, глаза открылись! И вот они бежать сговорились, потому что ведь все равно новые срока добавят! Умирать так с музыкой!

В общем, чем кончилось: Валерка его утром не разбудил, пожалел. Один, без Германа попытался. Ну и под конвой угодил, под пулю. Всё.

— Он стоял надо мной. А я притворялся, что сплю. И он знал, что я притворяюсь. Вот так, друг.

Конек спросил:

— А как же...

— Что?

— Как же с нар... к звездам?

— А самый раз, друг!

— Так анкета испорчена.

— Наоборот. У тех, кто перестрадал, преимущество.

Конек покачал головой недоверчиво. Герман понял, что переборщил.

— Тебе-то что волноваться? У тебя чисто.

— Да.

— И полетишь.

— Думаешь?

— Обязательно. Не сейчас, так потом. Новая эра открывается, друг!

Конек хрюкнул, засыпая. Сказка его убаюкала.

А Герман уже не лег. Наоборот, чемоданчик свой взял. Подошел еще, над Коньком постоял... Разбудить — и парень с ним сейчас поплывет, он с Германом хоть на край света!

Не стал, к двери тихонько пошел... Конек посапывал непритворно — он правда спал.

Плыл, плыл... К французу или англичанину, который весь в огнях. Лучи прожекторов подползали — нырял.

Судно было еще далеко, а берег — еще дальше.

Герман не сразу понял эту игру нарядных огней на палубе — они вроде как уже близко были, но не приближались, хоть он изо всех сил старался. Не сразу понял, что судно двинулось, тихонько пошло — туда, к наметившемуся уже в рассветной мгле горизонту.

Ясно стало, что корабль от него уходит, а Герман плыл и плыл без надежды.

Уезжали с Риммой. Стоят на перроне, уже в вагон пора, всё. Вдруг Конек колокольчик забытый слышит — Лара бежит, смеется, машет: поезд, подожди!

Успела, с сестрой на прощание обнялась, с Коньком...

Вдруг сказала, как раньше:

— Римка, в вагон, ну-ка!

— А он?

— Получишь свое сокровище! Еще вам надоест... До Москвы трое суток!

Римма ушла, а Конек сказал:

— А мы не в Москву, кто тебе сказал, что в Москву?

— А куда? — испугалась Лара.

— В Кустанай.

— Ты что?

— К звездам.

— А, Конек, ты пьяный!

— Нет.

— А чего такой?

— Ладно, Лара. Мы в Москву.

Вдруг замолчали, стоят и молчат. А поезд двинулся...

Он сказал:

— Всё. Я еще вернусь.

— Не вернешься, Конек, нет.

Пошел к двери, она догнала.

— Конек, милый, родной... Я только тебя буду помнить, только тебя... Валерка вырастет, я ему расскажу, какой ты был...

— Валерка?

— Сынок мой, да! Расскажу, когда вырастет!

Он на ступенях стоял, Лара бежала, рядом была, близко.

— Конек! — вдруг позвала она еле слышно.

И отстала, всё. Поезд набирал ход.

Ехали. Дорога долгая. В купе соседи менялись, а Римма с Коньком все ехали.

Дверь отъезжает, парень в шинели стоит, новый сосед.

— Разрешите?

— А заходи! — приглашает Конек. — Летчик?

— Пока еще курсант.

— Все впереди.

— А как же.

— В дверях не стой — или туда, или сюда!

— Сюда! — улыбается курсант и заходит в купе.

Римма Коньку знак делает, уже между ними знаки, и он за ней в коридор выходит.

— Час пробил, Виктор!

— Который?

— Который не на часах.

— Непонятно.

— Иди за мной.

Пошла по коридору, Конек следом... Она его побадривает:

— Иди, иди.

Так и пришли в вагон-ресторан.

— Садись. Отметим.

— Сел. Что за событие?

— Что мы вместе, разве не событие?

— Да.

— Вялое «да», но мы другое отметим.

Подошел официант, Римма заказала шампанское.

— Час, который не на часах, — это твой час! — объясняет Римма. — Все, настал, вот он! Я тебе обещала сказать... Ты сам меня просил, нет? В лесу, помнишь?

— А, в лесу... Ну, конечно, конечно.

— Твой час, Виктор!

— Здорово.

Официант поставил на стол фужеры. Римма выпила до дна, Конек только пригубил.

— Что это ты?

— Не пьем, если ты успела заметить.

— Как хотите. А мы выпьем по такому случаю.

И она взяла у официанта еще фужер.

— Я... я ведь за тебя!

Пила медленно, прикрыв глаза, словно молясь за Конька.

Он взял ее за руку.

— Римка!

— А?

— Прости меня.

— Принято.

Чокнулись, выпили по-человечески.

Уже в купе он в окно посмотрел и заметил, как раз была остановка:

— О, яблочки! Бабушки! К югу едем!

Римма поняла.

— За яблочками иду.

Отослав жену, Конек дверь поскорей задвинул и спросил курсанта:

— Когда полетим?

— Уже летаем.

— Туда!

Летчик. Лицо открытое, симпатичное... Нет, не понимает!

— Когда ты сядешь в ракету и полетишь?

Понял, он сообразительный.

— Прогноз Циолковского?

— Германа.

— Не знаю такого ученого.

— Он не ученый. Но уже полетел.

Римма с яблочками вернулась. Грызли втроем, в окошко смотрели. Еще дед с верхней полки слез, его тоже угостили.

Конек все не отставал от курсанта, прямо приклеился.

— Ну? А ты?

Тот веселый был.

— Скоро, очень скоро, если по Герману!

— Давай!

Курсант смутился.

— Да что вы! Даже в мечтах такого нет... Я еще на серьезных самолетах не летал! Вот в Мурманск еду по распределению, ночью пересадка.

Ночью он с полки спрыгнул, бесшумно одевался... Дверь за собой аккуратно задвинул.

Конек тоже в коридор вышел.

— Подожди.

Курсант обернулся, ладный, подтянутый.

— Имя твое на всякий случай. Вдруг ты правда... по Герману — к звездам?

— Юрий.

— Полностью!

— Гагарин. А вас как?

— Не важно. Конек.

Курсант козырнул и пошел. Поезд уже тормозил.

Конек опять его остановил.

— Подожди. Шнурок у тебя!

Курсант опять смутился, даже покраснел.

— Эх, шнурок... Он у меня все время, причем на правом ботинке! Спасибо!

И, нагнувшись, стал завязывать.

Потом шнурок у него все равно развяжется... На ковровой дорожке после приземления... Шнурок, мелочь, и ведь отражено в хронике!

ЕКАТЕРИНА ШАГАЛОВА

Цепов

МЕЛОДРАМА

Сколько ни живу на свете, а все не перестаю удивляться, как неисчерпаем кладезь человеческой одаренности. Уходят одни поколения со своими певцами и кумирами, приходят иные и заново затевают свои песни, непохожие на прежние.

Каждый раз, открывая первую страницу неизвестного мне молодого автора, я испытываю холодок волнения.

Первая строчка, первая реплика — что же они мне скажут?

— Кузьмич! Да что ты к этой вилке прицепился?
Так, ясно. Из жизни алкоголиков.

И вдруг с улицы голос *(тихо и нежно)*: «Сереженька, Сереженька...»

Ан нет, оказывается, про любовь. Тоже тема не новая. Многие пытались ее закрыть.

Вздыхаю. Погружаюсь. Не могу оторваться.

Очередной раз меня подвела моя опытность. Конечно, о любви — невозможной, единственной, фанатичной, которую ничто не может сокрушить. Но еще и об отчаянии, о погубленной жизни, о последнем достоинстве последней свободы, о двух характерах, стоящих друг друга. В конечном счете о человеческой юдоли. И все ярко, мощно, без поддавков.

Кате Шагаловой всего двадцать четыре года. Позади у нее сценарный факультет ВГИКа (мастерская А.Степанова), один год учебы на режиссерском факультете в ГИТИСе (курс Л.Хейфеца). Два раза она принимала участие в семинаре молодых театральных драматургов в Любимовке. Пьеса «Цепов» под другим названием — «Новая жизнь» была поставлена в Центре драматургии и режиссуры под руководством М.Рощина и А.Казанцева. Вот и весь послужной список. Откуда же эта сила, резкая динамичная запись, проникновение в глубины непостижимой человеческой личности? Откуда же эта уверенность, наконец? И вдруг мне вспомнилось, как однажды в аналогичном случае на вгиковской перемене, после того как мы прослушали чтение сценария совсем юной, а впоследствии очень известной сценаристки, я с подобными вопросами обратилась к моему учителю, а на тот момент одному из мастеров, ведшему курс, где и я преподавала, — Евгению Иосифовичу Габриловичу.

Выслушав мою удивленную тираду, он мне ответил мгновенно и коротко: «Талант, деточка».

Будем надеяться, что и здесь мы встретимся с подобным феноменом.

Тем более ей есть на кого ориентироваться. Шагалова — это псевдоним. На самом деле она Екатерина Миндадзе, дочь одного из самых талантливых наших кинодраматургов. И псевдоним, очевидно, не случайность. Ведь только профанам кажется, что это преимущество. Наоборот. Это нелегкий труд — пробиваться к своей непохожести.

Счастливого пути, Катя Шагалова.

Л.Голубкина

«Цепов» — первая публикация Екатерины Шагаловой.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Сергей Цепов, алкоголик 42 года.
Наташа Вьюнкова, 25 лет.
Дед-охотник.

Запущенное жилище, напоминающее домик из фильма Чаплина «Новые времена». Беспорядок, пустые бутылки. Разгар ясного дня. Цепов и Дед-охотник ползают под столом.

Цепов. Кузьмич! Да что ты к этой вилке прицепился?

Дед-охотник. Называй меня старик, Серега. Я охотник, человек простой, но интеллигентный — без вилки жрать не намерен! А знаешь, Серега, вилка — к бабе падает... *(Под столом раздается храп.)* Ты что, Серега, спишь что-ли?

Голос с улицы *(тихо и нежно)*. Сереженька, Сереженька...

Цепов вылезает из-под стола, прислушивается.

Голос с улицы *(где-то у окна)*. Сережа, мальчик!

Цепов кидается к окну.

Голос с улицы *(где-то у двери)*. Мальчик, Сереженька!

Цепов бежит к двери, выглядывает в проем.

Голос с улицы. День добрый, любовь моя!

Цепов *(в ужасе)*. Ты где?!

Голос с улицы. Я здесь! Твоя белая горячка.

Входит молодая, интересная женщина. Очень ухоженная и хорошо одетая. Осеняя себя крестным знамением, Цепов пятится.

Наташа *(протягивая ладонь для рукопожатия)*. Будем знакомы, господин Цепов!

Цепов *(орет)*. Уйди!!!

Запрыгивает на кровать.

Наташа. Я проделала такой путь, а вы сразу же меня гоните!

Подходит к кровати. Цепов прижимается к стене.

Пауза.

Наташа *(спокойно и твердо)*. Слезай, Цепов.

Он спускается на пол, ходит вокруг Наташи, кряхтя садится на табуретку.

Цепов. Шутки у тебя...

Наташа *(серьезно)*. Что, так уже было?

Цепов. Ну да, в прошлый-то раз.

Наташа. Бедный, бедный мой мальчик.

Подходит к нему, хочет обнять. Он испуганно отстраняется и вместе с табуреткой падает на спину.

Наташа. Да я это, я! Поднимайся.

Цепов хватает ее за руки, душит в объятиях, валит на пол.

Цепов. Натаха, яблочко...

Наташа *(сдерживая его пыл)*. Для таких страстей нужно чаще мыть пол!

Цепов пытается встать, но сгибается от боли пополам.

Цепов. Радикулит...

Наташа *(поднимаясь с пола, отряхиваясь)*. А не скажешь, вон как меня извалял...

Пауза.

Цепов. Извини, я буду сидеть.

Наташа. Сиди и не извиняйся. *(Смотрит на него.)* Ну, как жизнь, рассказывай.

Цепов *(глядя на нее, все еще не веря своим глазам)*. А твоя как?

Наташа. Жизнь себе и жизнь.

Цепов *(рассматривая Наташу)*. Ты очень повзрослела.

Наташа. А ты постарел, правда, не очень.

Цепов. На свежем воздухе дольше сохраняешься...

Пауза.

Наташа. Давай, рассказывай.

Цепов. Что?

Наташа. Хоть что-нибудь. Все-таки три года не виделись.

Цепов. Три... Нечего мне рассказать. Сама все видишь.

Наташа. Думаю, что не все. *(Достает из сумки бутылку водки, ставит на стол.)* Вскрывай девушку!

Цепов *(глядя на Наташу, протягивая руки к бутылке)*. Я так говорил, ты помнишь!

Наташа. А теперь не говоришь?

Цепов мотает головой.

Наташа. Но вскрываешь?

Цепов. Не девушек.

Смеются.

Наташа. Да, монах в обители! Только нанять бы тимуровцев, или как их теперь, и обитель генерально убрать!

Цепов *(смущаясь)*. Да, прости за грязь. Не испачкайся.

Наташа *(садясь на расшатанный стул)*. Разве это грязь?

Цепов *(усмехаясь)*. Еще какая!

Наташа. Небо ухаживает за землей, дождь поливает песок, растут цветы, летит пыльца, а ты давишь это сапогами и называешь грязью...

Цепов. Проповедница с голыми сиськами... *(Орет.)* Чего сиськи выставила?!

Наташа *(поправляя майку с глубоким вырезом)*. Не выставила, Цепов, а открыла. Прекрасная вещь — нагота!

Цепов. Не умничай! Все у тебя к одному сводится!

Наташа. Разве это плохо?

Цепов. Это здорово! Но не хочу я тебя ни видеть, ни вообще!

Наташа. А это меня не касается. *(Пауза.)* Тем более ты врешь.

Цепов открывает бутылку, разливает водку по стаканам.

Цепов. За то, чтобы не врать!

Выпивают. На лице Цепова недоумение.

Цепов *(злобно)*. Вода!

Наташа. Водка. Нормальная водка.

Цепов *(отодвигая от себя бутылку)*. Нормальную водку — нормальным людям. Я

неделю назад в Горелово пошел. Там с приятелем мы другую водку пили. Потом Лехе надо было в райцентр. А Леха на грузовике. Я собрался уходить, а он говорит: «Съездишь со мной — домой отвезу». Поехали. А в конце Горелово — обрыв и дорога узкая. Мы вниз полетели...

Н а т а ш а. А выскочить?

Ц е п о в *(отмахиваясь)*. Обнявшись летели, и слезы у нас текли. Как упали — я первый вылез, Леху вытащил. Постояли молча и давай друг друга бить...

Н а т а ш а *(ошеломленно)*. Зачем?

Ц е п о в. С перепугу, наверное. Потом машина из райцентра пришла грузовик вытаскивать. Сутки спустя. Люди на обрыве стоят, шофер к ним подходит, спрашивает, где трупы. А они смеются. «Сейчас, — говорят, — придут». И мы с Лехой идем. Шофер аж позеленел. Ну, вытащили что от грузовика осталось. Посмотрел я на это, подумал, может, мне кажется, что я живой. А Леха давай орать, что лучше бы он сдох, а не грузовик накрылся, теперь ему отвечать. Хороший он человек, но что с него взять — атеист. Родители городские были...

Н а т а ш а. Можно подумать, ты местный. Молодец Цепов, интересная байка!

Ц е п о в *(раздраженно)*. Да, местный! Так не придумаешь, ты же со страху трясешься!

Н а т а ш а. Можно убедительно рассказать, что ты и сделал, артист...

Ц е п о в *(орет)*. Заткнись, какой артист!!!

Н а т а ш а. Замечательный! Народный. *(Пауза.)* Местный, то есть...

Ц е п о в. Заткнись!

Н а т а ш а. Артист, артист!!!

Появляется Дед-охотник.

Д е д-о х о т н и к. Иду я как-то раз, смотрю, две белки на ветке сидят и трахаются. А их лучше всего стрелять, когда они трахаются.

Ц е п о в. Почему это?

Д е д-о х о т н и к. А глаза у них большие делаются...

Ц е п о в. Ну и что?

Д е д-о х о т н и к. В глаз белок бьют, чтобы шкуру не портить.

Ц е п о в *(смеясь)*. Вот тебя бы да в глаз... когда ты трахаешься!

Д е д-о х о т н и к. А что меня — то я ж не на ветке! Прицелился, выстрелил и убил обеих на хрен! И ободрал потом.

Ц е п о в *(зевает)*. Молодец!

Д е д-о х о т н и к. Ободрал, шкуры продал и патроны купил! Ты знаешь, сколько у меня патронов?

Ц е п о в. Опять убьешь кого-нибудь и обдерешь.

Д е д-о х о т н и к. Верно, Серега! Или съем. А как ты думал, жизнь она такая: обдирай и жри!

Ц е п о в. Ты лучше пей, Кузьмич. *(Наливает.)* Может, трепаться меньше будешь, а трахаться больше!

Д е д-о х о т н и к. Пить — это можно. Пить — не на ветке трахаться! Ну, чтоб хотелось и моглось! *(Выпивает, падает под стол.)*

Н а т а ш а. Артист, артист... *(Подходит к окну, берет висящий на гвозде бинокль.)* А иначе зачем ты это с собой взял?

Ц е п о в *(оправдываясь)*. Нужно было...

Н а т а ш а. Смотреть, не покажется ли вдали Лехин грузовик?

Цепов молчит, опустив голову. Наташа вертит бинокль в руках.

Н а т а ш а. Да нет, Цепов, бинокль тебе был нужен для другого...

Ц е п о в. Да, я всегда мечтал стать матросом!

Н а т а ш а. Не матросом и не всегда. Только когда репетировал...

Ц е п о в *(вскакивая с табуретки)*. «Оптимистическую трагедию»!

Н а т а ш а. Вот-вот. А я пока искала настоящий бинокль, все на свете прокляла... Зато с премьерой тебя поздравила!

Ц е п о в *(задумчиво)*. Он настоящий.

Н а т а ш а. И тяжелый, как все настоящее...

Пауза.

Н а т а ш а. Я раньше думала, что ты любишь море.

Ц е п о в. И сейчас люблю! Тельняшку, вот, не снимаю...

Поправляет ворот заношенной тельняшки.

Н а т а ш а. Тельняшку... Мы с тобой у моря познакомились.

Ц е п о в *(поднимая вверх указательный палец)*. Вот!

Н а т а ш а. Но тельняшку я что-то не припомню. Мы шли на пляж и ты сказал: «Пока дойдем до той лавочки, я прочту тебе «Белеет парус одинокий».

Ц е п о в. Я начал, ты перебила...

Н а т а ш а. Актерские ужимки, терпеть их не могу. Ты хотел только сесть на лавочку и хватать меня за все на свете. Какой уж тут Лермонтов!

Ц е п о в. Я не только для этого...

Н а т а ш а. Наверно! Ты еще говорил, что ради паруса готов все бросить. А тогда тебе было от чего отказываться. Но я почти что верила, такой у тебя был взгляд одержимый...

Ц е п о в. Вот и бросил...

Н а т а ш а. А где же твой парус, Цепов?

Подходит к окну, вешает бинокль на гвоздь. Пауза.

Ц е п о в. Издеваться приехала! И не лень было тащиться...

Н а т а ш а. Могу уехать в любой момент, я на машине.

Ц е п о в. Да хоть на вертолете! Что тебе надо от меня?

Н а т а ш а. Завтра, завтра все узнаешь.

Ц е п о в. Нет уж! Прямо сейчас!

Н а т а ш а. Но ты меня до сих пор ни о чем не спросил. Ладно, начну с хорошего. А все, в общем-то, хорошо. В театре...

Ц е п о в *(переводя дух)*. Расскажешь завтра!

Н а т а ш а. Как знаешь, Цепов.

Пауза.

Ц е п о в *(рассеянно оглядываясь кругом)*. Может, ты есть хочешь? А нет ведь ничего...

Н а т а ш а. И хорошо! Я теперь диету соблюдаю.

Ц е п о в. Что это вдруг? Помню, ты даже ночью просыпалась и в холодильник...

Н а т а ш а. Фигура испортилась после родов.

Ц е п о в *(ошеломленно)*. Да нет... Совсем не испортилась... *(Осознавая.)* Какие роды, Натаха, ты чего?!

Н а т а ш а *(гордо)*. Моему сыну два года.

Ц е п о в. А муж твой кто?

Н а т а ш а. Теперь никто. Погиб трагически...

Ц е п о в. Прости, я не знал.

Н а т а ш а *(волнуясь)*. Ничего, ничего.

Пауза.

Н а т а ш а. Упрямый какой! Я же сказала — все завтра.

Ц е п о в. И это кто еще из нас упрямый...

Пауза.

Н а т а ш а. Мне года четыре было, но я очень хорошо это помню. Я капризничала — не хотела идти гулять. Варежки разбрасывала, шапку топтала, в шубе по полу каталась...

Ц е п о в. Я бы тебя отдубасил!

Н а т а ш а. Ну, в нашей семье это не допускалось. К сожалению, как я теперь понимаю. Так вот. Мама отчаялась со мной бороться и говорит: «Ну что, может луну тебе с неба достать?» Я притихла, постояла чуть-чуть, а потом вцепилась в ножку стола и давай орать: «Луну хочу, луну!!!» Визжала так, что соседи сбежались. Мама сидела на табуретке и плакала. Все стали меня успокаивать, говорили, что луну достать нельзя. А я шатала стол и кричала: «Можно, можно!!! Луну, луну!!!» Соседка снизу, слава Богу, догадалась пожарить яичницу-глазунью. Подносила мне тарелку и сказала: «Вот, Наташа, желтенькое — это луна!»

Ц е п о в *(смеясь)*. Ты поверила?

Н а т а ш а. И сразу же съела.

Ц е п о в. Как ты могла, луну?..

Н а т а ш а. Взяла и пальцами в рот затолкала.

Ц е п о в. Только к чему ты это все, я не понял...

Н а т а ш а. К вопросу об упрямстве. Вот с тех пор мне все недостижимое хочется попробовать на зуб и проглотить, если возможно...

Ц е п о в. Ну и ну!

Н а т а ш а. Сама удивляюсь.

Пауза.

Внезапно Наташа вскакивает и впивается зубами Цепову в руку.

Ц е п о в. А-а-а!!! Прокусишь!

Наташа сладострастно рычит.

Ц е п о в. Пусти, дура, больно!

Он поднимает руку, но Наташа не разжимает зубов и чуть ли не висит на ней.

Ц е п о в. А-а-а!!!

Н а т а ш а *(отпуская руку)*. Ты старый и жесткий, тьфу!

Ц е п о в. И что с того? Раз ты на яичницу вместо луны согласилась...

Н а т а ш а. А что мне луна? Ее не съешь.

Ц е п о в. Не заткнешь тебя за пояс. Умница! Хотя помню, один раз...

Н а т а ш а *(с вызовом)*. У тебя мозги ссохлись! Что ты можешь помнить?!

Ц е п о в *(спокойно)*. Нападаешь. Задело, значит. Когда мы познакомились на море, тебе не лень было два раза в день менять туалеты.

Н а т а ш а. Что, лучше из халата банного не вылезать?

Ц е п о в. Тогда у тебя были волосы до задницы и ты всегда носила с собой гребешок. Я даже подумал,что у тебя нервный тик — прическу поправлять...

Н а т а ш а. Если бы не поправляла, ты не бегал бы от семейства в мой домик!

Ц е п о в. Просто тогда я не пропускал ни одной бабы, включая красивых, а то, что ты была как мартышка со своими начесами и тряпками, меня только злило.

Н а т а ш а. А что же тогда прицепился?

Ц е п о в. Вот. До сих пор не научилась себя ценить. Раз не веришь, что к тебе просто так можно прицепиться. *(Обнимает ее.)* Ты от природы такая, что и добавить нечего...

Пауза.

Ц е п о в. Как-то раз, помнишь, ты не закрыла дверь, меня ждала. А когда я вошел, ты притворилась спящей...

Н а т а ш а *(твердо)*. Я спала.

Ц е п о в. Нет, милая! Ты эстетично разметала свои лохмы по подушке и была накрашена как я не знаю что. Одна рука была под головой, другая — на бедре. И одеяло валялось на полу.

Н а т а ш а. Было жарко, я его сбросила!

Ц е п о в. Может быть. Но я стоял в дверях минут пять и давился от смеха. Над твоей эротической ловушкой...

Н а т а ш а *(обиженно)*. Да ну тебя!

Ц е п о в. Все бы ничего, но в комнате так отвратительно пахло, что у меня щипало в носу.

Н а т а ш а. От французских-то духов?!

Ц е п о в. По мне, ты «Шипром» от комаров намазалась.

Пауза.

Н а т а ш а. К чему это? Не могу понять.

Ц е п о в. К тому, что ты не упрямая, а упертая, по тупому...

Н а т а ш а. Упертая? Только из-за этого мы стали жить вместе.

Ц е п о в. Это потом! А когда ты уезжала, меня уже тошнило от тебя.

Н а т а ш а. А ты ведь провожал меня, плакал...

Ц е п о в. А ты поверила, забыла, что я артист!

Н а т а ш а. Обманывал, значит, маленькую девочку.

Ц е п о в. Девочка! В театр приперлась, нашла меня...

Н а т а ш а. Как насмерть влюбленный ребенок!

Ц е п о в. Ребеночек! В рыжий покрасилась, кудряшек понаделала...

Н а т а ш а. Чтобы удивить тебя!

Ц е п о в. Да я чуть со стыда не сгорел! Меня спрашивали: «Что это за помело, Серега?»

Пауза.

Н а т а ш а. Но в тот же вечер ты пошел ночевать к помелу, то есть ко мне!

Ц е п о в. Я хотел использовать тебя. Исполь-зо-вать! Думал, есть в тебе хоть капля достоинства, ты разозлишься и не будешь ко мне лезть.

Н а т а ш а *(тихо)*. И ты ошибся.

Ц е п о в *(вздыхая)*. Да уж.

Прижимает ее к себе, целует.

Н а т а ш а. Зачем ты это вспомнил, Сереженька, объясни...

Ц е п о в *(не слушая ее)*. Когда мы стали общаться, у меня было одно желание: застать тебя врасплох.

Н а т а ш а *(отстраняясь)*. Гадость!

Ц е п о в. Подожди! Как раз в тот день я ушел от Люси и стал жить с тобой.

Н а т а ш а. Ты пришел...

Ц е п о в. Без предупреждения. Ты мыла стены в прихожей. С полотенцем на голове и в драных рейтузах.

Н а т а ш а *(со слезами в голосе)*. Я думала, что ты повернешься и уйдешь.

Ц е п о в. И заревела.

Наташа всхлипывает. Цепов берет старое одеяло, накрывает ей колени, садится возле нее на пол.

Ц е п о в. Вот это и была моя ненаглядная девочка Наташенька...

Н а т а ш а. Яблочко и солнышко.

Цепов целует ее руки, закрывает ими свое лицо. Пауза.

Ц е п о в. Но потом ты все-таки доставала меня дурацкими лифчиками и блядскими чулками.

Н а т а ш а. И ты додумался подарить мне байковую пижаму в грушах и яблоках. Почему, интересно, не в слониках?

Ц е п о в. Ну ты же у меня яблочко!

Проводит рукой по ее щеке. Наташа отстраняется.

Н а т а ш а. А ты — старая, сморщенная груша!

Ц е п о в. Сказало червивое яблоко.

Н а т а ш а. Замечательное. Фруктовые червячки что попало не едят.

Ц е п о в *(смеется)*. Зараза, и здесь вывернулась!

Н а т а ш а. А то!

Пауза.

Н а т а ш а. Ты исчез, а я сморкалась в рукав твоего подарка. А Люся меня утешала. Хорошая баба, твоя Люся.

Ц е п о в. Хорошая... Не было у меня плохих.

Н а т а ш а. Да, бычий цепень. Ты знал, куда присосаться!

Пауза.

Ц е п о в. Ты хоть поняла, дура, почему я пижаму тебе подарил?

Н а т а ш а. Потому же, почему называл меня «доча» и любил, чтобы я жрала шоколад на ночь и с перемазанной физиономией засыпала. У меня зубы из-за этого испортились. А всё твои старческие замашки. Жалко, горшок ночной тебе не купила!

Ц е п о в. Хорошая была бы тебе каска, в войну с мальчишками играть. А что, назначили бы командиром. Стала бы ты, наконец, в себе уверена.

Н а т а ш а. Да уверена я в себе! Не переживай так.

Ц е п о в. Нет, дорогая! Уверенные не прут, как ты, напролом в кружевных трусах, с шутками дебильными. Записки твои на стенах чего только стоили!

Н а т а ш а. «Куда ты, мой милый, сегодня ушел? Клеенку не вытер, паскуда! Немытый тебя дожидается пол и грязная стонет посуда!» На кухне висела. И что? Я же любя!

Ц е п о в. А это: «За халатность, допущенную при пользовании санузлом, — наряд вне очереди»?! К нам же люди приходили, читали и ужасались твоей дури!

Н а т а ш а. Нет. Они смеялись. Понимали, в отличие от тебя, что я шучу, что я маленькая...

Ц е п о в. Вот маленькие и ходят в байковых пижамах! Дома живут с мамой и папой, на полуторном диване спят. А ты...

Н а т а ш а. Хочу — большая, хочу — маленькая!

Появляется Дед-охотник.

Д е д-о х о т н и к. А звери, Серега, мстительные.

Ц е п о в. Хватит заливать! На вот, выпей... *(Наливает, протягивает стакан деду. Дед выпивает.)*

Д е д-о х о т н и к. Ты слушай, слушай! Я секача ранил, а он, тварь, убежал. Гонялся я за ним по всему лесу — так и не добил гадину!

Ц е п о в. А он тебе потом задницу клыками пропорол, знаю!

Д е д-о х о т н и к. Нет, Серега, это другой пропорол. А этот мне весь огород перерыл и засрал. А еще свою жену и детей рыться и гадить водил!

Ц е п о в. Хорошо! Вскопал и удобрил...

Д е д-о х о т н и к. Что ты понимаешь! Они мне там пожрали все и вытоптали! Умный секач, вычислил мой огород! Один раз ночью вижу: вся их семья роется и гадит, роется и гадит...

Ц е п о в. Заткнись, Кузьмич, достал уже!

Д е д-о х о т н и к. ...прямо под окном гадит и роется. Ну я ружье достал и перестрелял их к едрене фене!

Ц е п о в. И всех потом сожрал. Давай выпьем!

Д е д-о х о т н и к. Я к тому это, что мстить плохо. Точно тебе говорю. *(Пьет.)* А однажды медведь меня чуть не задрал... *(Падает под стол.)*

Ц е п о в. Ладно, прости... *(Берет Наташу за руку, прижимает к груди.)* Я понимаю, как виноват перед тобой...

Н а т а ш а. И бесишься от этого.

Ц е п о в. Оттого, что перед всеми виноват. У меня, наверное, жизненное амплуа такое...

Н а т а ш а. Смотри ты, слова какие помнишь! Сейчас ведь начнешь бить себя в грудь, орать: «Какое я ничтожество!»

Ц е п о в. Ничтожество!

Н а т а ш а. Вот, вот! Ты всегда так делал. А потом пускал скупую мужскую слезу и оправдывался перед теми, кого подставлял. Да так, что они плакали вместе с тобой. Это же как реки вспять поворачивать!

Ц е п о в. Это не так!

Н а т а ш а. Так, так. Ты очень тонкий психолог, Цепов, как всякий хороший артист...

Ц е п о в. Я никогда никого нарочно не подставлял!

Н а т а ш а. А знаешь, что ты наделал своим исчезновением?

Ц е п о в *(усмехаясь)*. Представляю...

Н а т а ш а. Я завтра тебе все расскажу. Чтобы ты до конца понял...

Ц е п о в. Завтра так завтра!

Пауза.

Ц е п о в *(взволнованно)*. Натаха, я трус, я урод, не знаю уж кто, но не мог я не уехать. Я делал всех несчастными!

Н а т а ш а. Точно.

Ц е п о в. Ну вот! Я же паразит, бычий цепень...

Н а т а ш а. Стоп, Сережа! Не пройдет твой трюк, не надейся...

Ц е п о в. Дура, я умирал!!! Без тебя, без дочки. По Люсе скучал, спектакли по ночам снились...

Н а т а ш а. Надо было вернуться.

Ц е п о в. Струсил! Клянусь, даже не знаю чем...

Н а т а ш а. Чем ты только не клялся за свою паршивую жизнь!

Ц е п о в *(кричит)*. Какая есть, другой не будет!!!

Пауза.

Н а т а ш а. «И никто не узнает, где могилка моя...» Да, трогательная история. Сжег мосты, а сам в кусты? Выпьем за это! *(Наташа наливает себе и Цепову водки. Выпивают.)*

Пауза.

Н а т а ш а. Ты мертв для всех, понимаешь? И никто тебя особо не искал. Все были только рады...Но я и Люся отмечаем твой день рождения.

Ц е п о в. Ты и Люся...

Н а т а ш а. Я и твоя законная жена.

Ц е п о в. Ладно, сегодня ничего мне больше не рассказывай. *(Сжимает ладонями лоб.)*

Пауза. Наташа гладит его по волосам, целует в макушку.

Н а т а ш а. А у тебя есть сверчок?

Ц е п о в *(удивляясь)*. Сверчок? Ну был...

Н а т а ш а. А почему теперь нет?

Ц е п о в *(вздыхая)*. Даже сверчки от меня бегут, Натаха...

Н а т а ш а. Может, ты его обидел и он молчит...

Ц е п о в *(усмехаясь)*. Как это, интересно, я мог его обидеть?

Н а т а ш а. Может, выгнать хотел...

Ц е п о в. Что за ахинея! Какие-то обиженные сверчки!

Н а т а ш а. Я поищу. Эй, ты где? Скрип-скрип! *(Ходит по комнате, заглядывая в большие щели в полу и стенах.)* Милый сверчок, без тебя так грустно, отзовись... *(Отодвигает линялую занавеску на нише в стене и замирает.)*

Ц е п о в *(вскакивает со стула)*. Я взял ее на память о тебе! Просто на память!

Н а т а ш а *(со слезами в голосе)*. Ты спер, спер... *(Открывает шкатулку, играет музыка.)* Она пустая!

Ц е п о в. Не пустая — музыкальная! И заводить не надо, прямо как тебя... *(Пауза.)* Да, разошлись твои побрякушки! Так вышло, понимаешь?

Наташа смотрит на Цепова, подбородок ее трясется. Играет музыка.

Ц е п о в. Ничего они не стоили! Денег я с них не нажил, если ты об этом...

Играет музыка. Пауза.

Наташа успокаивается, закрывает шкатулку, отходит в угол.

Н а т а ш а. Да, если разошлись, то действительно ничего не стоили.

Ц е п о в. Я не хочу тебе говорить...

Н а т а ш а. И не надо.

Ц е п о в *(с нежностью)*. Все ведь понимаешь, умница!

Н а т а ш а *(вздыхая)*. Вот только понимать ничего не хочется.

Пауза.

Ц е п о в. Знаешь, что случилось прошлой зимой, когда в шкатулке ничего не осталось?

Н а т а ш а. Пока нет.

Ц е п о в. Пошел снег, и замело все так, что я долго не мог никуда отсюда выбраться. Кроме времени и водки у меня не было ничего.

Н а т а ш а. Долго?

Ц е п о в. Не знаю. Но когда растаял снег, пришла весна.

Н а т а ш а *(усмехаясь)*. Конечно, Цепов. Могло ли быть по-другому?

Ц е п о в. Могло. *(Пауза.)* Ты будешь меня перебивать?

Н а т а ш а. Нет...

Ц е п о в. Я видел снег и больше ничего. Спал, а когда открывал глаза, их ужасно резало от белого света.

Н а т а ш а. Тогда ты пил и закрывал их снова...

Ц е п о в. Чтобы не смотреть на белый свет. А еще я выходил из дома, падал и мерз. Но что-то заставляло меня подняться и уйти обратно...

Н а т а ш а. Боженька!

Ц е п о в. Не знаю. Может, и Он. Я ни о чем не думал, просто зарывался в снег. Однажды я понял, что найдут меня только весной, очень обрадовался и лежал, боясь пошевелиться...

Наташа сидит неподвижно, не сводя с него взгляда.

Пауза.

Ц е п о в. А ты подняла меня из сугроба и затолкала в дом.

Н а т а ш а *(ошеломленно)*. Я?!!

Ц е п о в. Именно затолкала. Как только справилась, я же бил тебя!

Н а т а ш а. Как...

Ц е п о в. Изо всех сил! А ты говорила, что все равно не пустишь меня на улицу...

Н а т а ш а *(тихо)*. А потом?

Ц е п о в. Повалила меня на кровать, растерла водкой и накрыла одеялом.

Пауза.

Н а т а ш а. Сережа, объясни мне, умоляю, я с ума схожу...

Ц е п о в. Что объяснять, яблочко, ты меня спасла... *(Пауза.)* Потом долго что-то говорила, ругалась, заставляла спать...

Н а т а ш а. Заставила?

Ц е п о в. Ты легла рядом и обняла меня...Больше ничего не помню.

Н а т а ш а. А потом?

Ц е п о в. Проснулся под одеялом. Смотри, вон оно, на кровати.

Наташа подходит к кровати, испуганно ощупывает одеяло.

Ц е п о в. Встал, затопил, умылся. А через три дня начал таять снег...

Пауза.

Н а т а ш а. И ты не пытался меня найти?..

Ц е п о в. Нет. Я понял, что со мной произошло.

Н а т а ш а. Поэтому сегодня не поверил, что это действительно я.

Ц е п о в. Да. Не шути так больше.

Наташа смотрит на него. Несколько раз кивает головой.

Пауза.

Н а т а ш а. Это было три зимы назад?

Ц е п о в. Да.

Н а т а ш а. Тогда совпадает.

Ц е п о в *(удивленно)*. С чем?

Н а т а ш а. С тем, что три зимы назад, через неделю после того, как ты исчез, я села в нашем дворе на скамейку и съела пачку димедрола, пачку тазепама и пачку анальгина...

Ц е п о в. Зачем анальгин?

Н а т а ш а. Не знаю. Наверное, чтобы не было больно умирать. И совершенно ведь не было больно! Тогда мне мерещился лес, дом вроде твоего...

Ц е п о в. Я...

Н а т а ш а. Нет. Не было тебя нигде. Я бегала по сугробам и орала. *(Кричит.)* «Цепов, Цепов!»

От ее крика Цепов вздрагивает, сжимается.

Н а т а ш а. Проваливалась по шею, вылезала и продолжала искать. В байковой пижаме, которую ты мне подарил. Так и не встретила тебя. Зато поняла, что ты жив!

Ц е п о в. Когда поняла?

Н а т а ш а. Когда под капельницей очнулась в твоей любимой пижаме.

Ц е п о в. Не откачивают после такой дозы!!!

Н а т а ш а. Это же и врачи сказали. А я поняла: раз тебя не было в лесу, значит, я должна здесь тебя найти. Для этого меня и спасли!

Ц е п о в. Дура!

Н а т а ш а. Я — да. Но не судьба.

Ц е п о в. Она вообще... блядь!

Пауза.

Н а т а ш а. Потому что ты — козел!

Ц е п о в. Да, козел! Что ты на это ответишь?

Н а т а ш а. Я уже ответила. На все и за все. И не побоялась!

Ц е п о в. Смотри ты, как пионер-герой!

Н а т а ш а. А ты дезертир! Дезертир!

Ц е п о в. Трус, ничтожество, бычий цепень.

Н а т а ш а. Да!

Ц е п о в *(спокойно)*. Я знаю.

Н а т а ш а. Знаешь и живешь?!!

Ц е п о в. Знаю и живу. И не могу ни повеситься, ни таблеток наглотаться. А замерзнуть ты сама мне не дала...

Н а т а ш а. Судьба, которую ты называешь...

Ц е п о в. Блядью!!! Не дала и дальше издевается.

Н а т а ш а. И не даст, пока будешь хоть перед кем-то в долгу.

Ц е п о в. Отдавать нечем. Вот я и дезертировал.

Н а т а ш а. А я твой кредитор, сижу в этой берлоге...

Ц е п о в. А как же ты нашла мою берлогу?

Н а т а ш а. Думаю, ты догадался. А подробности — завтра.

Ц е п о в *(орет)*. А если не будет завтра?!

Н а т а ш а. Будет, не надейся.

Цепов вскакивает, выбегает из дома. Наташа настигает его, тащит за руку назад.

Н а т а ш а. Что же ты, действительно, знать ничего не хочешь?!

Ц е п о в. Тогда сейчас, прямо сейчас!!!

Н а т а ш а. Нет. И не дергайся, Цепов, сейчас лето, замерзнуть — не получится, а повеситься — струсишь.

Ц е п о в. Потому что в Бога верю! И люблю Его... *(Тычет пальцем в крест на груди.)*

Н а т а ш а. Но странною любовью...

Ц е п о в. Зато таблетки жрать не стану!

Н а т а ш а. А все брошу и затаюсь в лесу. Вот это мужество!

Дает ему пощечину.

Пауза.

Ц е п о в *(ошеломленно)*. Ты первая...

Н а т а ш а. Не последняя, уж точно. Желающих много.

Ц е п о в. Выпьем за них. *(Наливает водку. Чокаются, выпивают.)*

Н а т а ш а. Кающийся грешник подставляет другую щеку! Ловко это, Сережа, очень ловко!

Ц е п о в. Ловко ты меня оплевала. С головы до ног. Говоришь ведь и не сбиваешься!

Н а т а ш а. А ты сбей. Сбей, если буду не права!

Ц е п о в. Права не права, собьешь тебя, пожалуй...

Н а т а ш а. И не пытайся, ладно? А то я поддамся тебе...

Ц е п о в. И что?

Н а т а ш а. Будет еще тяжелее. Ничего тогда не поймем. Ни ты, ни я...

Ц е п о в. Ладно, уговорила. Тогда ляжем сейчас спать, чтобы скорей было завтра это гребаное...

Пауза.

Ц е п о в. Только где бы тебя положить?

Н а т а ш а. Класть не надо. Я и сама лягу. У стеночки, где люблю...

Ц е п о в. На эту кровать?! Там пружины...

Н а т а ш а. А что? Нормальная кровать. *(Смеется.)* А пружины мне лично не мешают. *(Раздевается. На ней кружевное белье.)*

Ц е п о в *(восхищенно)*. Вот это да! Как тебе идет...

Н а т а ш а. Как?! Ты же ненавидишь кружевные лифчики...А, ну после бюстгальтеров до пояса и панталон с начесом все понравится. Ладно, не болтаем — отдыхаем! *(Ложится, отворачивается к стенке.)*

Цепов снимает тельняшку и брюки. Остается в семейных трусах, садится на краешек кровати. Наташа приподнимается, оглядывает его.

Н а т а ш а. А вот трусы твои действительно гадость. Снимай! *(Приподнимается, дотягивается до стола, открывает шкатулку.)* Под музыку веселее будет!

Ц е п о в. А мне и так не скучно! *(Улыбаясь, с любовью, не с похотью, смотрит на Наташу.)*

Н а т а ш а *(чуть раздраженно)*. Ну и чего ты стоишь?

Ц е п о в. Сейчас подойду к тебе...

Н а т а ш а. Давай уже! Только лампочку Ильича выключи, глаза режет!

Затемнение. Слышится возня, скрип кровати, Наташин смех.

Появляется Дед-охотник.

Д е д-о х о т н и к. Быстро поднятый огурец не считается упавшим. Так вот, Серега, меня однажды медведь чуть не задрал. Взял я ружье, Тузика своего взял и пошел к его берлоге. Сижу, значит, караулю. И тут эта харя из кустов раз — и на меня... *(Цепов молчит, кивает головой, икает в знак согласия.)* Когти свои растопырил, рычит и прет на меня, падла, так и прет! А меня как прибило на месте, понимаешь, Серега, как прибило... *(Цепов кивает головой, икает.)* Но тут мой Тузик орет: «Стреляй!» Выстрелил — осечка. Он снова что есть силы: «Стреляй, твою мать, стреляй!!!» Я выстрелил и суку эту мордатую на хрен убил. *(Цепов аплодирует, не открывая глаз, уронив голову на грудь.)* А я потом Тузику говорю: «Садись, друг, мне на руки, на мне домой поедешь...»

Ц е п о в. А он чего ответил?

Д е д-о х о т н и к. Кто?

Ц е п о в. Ну Тузик твой.

Д е д-о х о т н и к. Ты что, мозгом тронулся? Он же собака! Он только лает.

Ц е п о в. Собака — друг человека! Выпьем за друзей!

Выпивают, Кузьмич падает под стол.

Разгар ясного дня. Заливаются птицы. Цепов сидит на корточках у кровати. Держит за руку спящую Наташу. Внезапно она открывает глаза, приподнимается с подушки, улыбаясь, смотрит на Цепова.

Н а т а ш а. А вот и завтра.

Ц е п о в. Вот и хорошо.

Н а т а ш а. Я больше не буду жить без тебя ни минуты.

Ц е п о в. Пока ты спала, я боялся выпустить твою ладонь. Ты металась во сне...

Н а т а ш а. Мне было больно. Ты так сжимал мою руку...

Ц е п о в. Думал, тебе плохо. Боялся отпустить, чтобы еще хуже не было.

Н а т а ш а. Зря ты волновался. Мне было хорошо. *(Лицо ее становится жестким. Наташа спускает ноги на пол, берет Цепова за плечо.)* Во сне я набиралась сил...

Ц е п о в. Ну да, уже наступило завтра! А я, пока не спал, решил, что не хочу ничего знать. Хорошо, что ты вчера...

Н а т а ш а. Надо было вывалить все с порога, чтобы ты окачурился!

Ц е п о в. Я с тобой здесь окачурюсь! Перестань меня мучить, езжай домой, живи нормально...

Н а т а ш а *(одеваясь)*. Пробовала уже — не вышло.

Пауза. Наташа одевается. Цепов сидит, опустив голову.

Наташа. Надо было умудриться выйти замуж, родить ребенка и остаться твоей. И муж мой знал, что в шкафу лежат рубашки и фотографии Сережи Цепова. И не упрекнул меня ни разу. Он уважал мою память о тебе.

Цепов. Я б тебя убил...

Наташа. Его убили. Мне так кажется. Слишком все точно для несчастного случая. Вовке полгода исполнилось, я почти не заглядывала в шкаф, мы с Андрюшкой ходили по гостям. Хотелось развлекаться. Однажды ночью мы возвращались, я сорвала веточку и намела кучу тополиного пуха. Андрей ее поджег. Пламя было, будь здоров! Выскочила соседка, бегала по двору, кричала: «Пожар, пожар!» А мы стояли за толстым деревом и смеялись... Через неделю кто-то повторил эту шутку, да так, что горела песочница. Я вышла на балкон, думала, как Андрюша придет, попрошу его новую поставить. И качели всякие, горки... Он все время говорил про «Русский луна-парк». Была у него идея-фикс... Вот стоит теперь у нас во дворе «Домик дяди Андрея».

Цепов. Начал со двора...

Наташа. Это уже я потом заказала. Сдержала слово мужа. Насколько могла...

Пауза. Наташа кусает губы. Цепов гладит ее по голове.

Наташа. А Вовка вырастет — тоже будет добрым и богатым...

Цепов. Конечно. Ты не позволишь ему стать другим.

Наташа. Главное, чтобы он не был похож на меня. Тогда у него будет все.

Пауза.

Цепов. И после этого ты все-таки решила меня найти?

Наташа. Я наелась таблеток, но выжила, получила все сразу, но плакала по ночам, а когда успокоилась, не стало моей семьи...

Цепов. Поздно, значит, успокоилась.

Наташа. Я думала так, Сережа. У меня страшно болело сердце. Но как-то я гуляла с Вовкой и поняла, что так и должно было случиться. И дело не в судьбе...

Цепов. В чем же тогда?

Наташа. В том, что мне нельзя без тебя жить. Ничего у меня не получается. Без тебя — ничего.

Пауза.

Цепов *(зло)*. Говори, говори, что я смылся, что бросил тебя, что я ничтожество, трус. Я знаю!!! Но никто не заставлял тебя ко мне лезть! Разбивать мою семью! Лучше строй карусели на деньги покойника. Хоть польза будет!

Наташа *(кусая губы)*. Будет и польза, подожди... *(Вскакивает, подходит к нему вплотную, ударяет кулаком в грудь.)* Это — за покойника! А была уже польза, Цепов, ты не заметил. Семью, говоришь, разбила? Да я Люсю спасла от тебя! И дочку от такого папы! *(Кричит.)* Если бы ты знал, как они без тебя счастливы!

Цепов. Счастливы? *(Вздыхает.)* Правильно, вовремя от меня отказались. А ты, вот, вцепилась мертвой хваткой... *(Ласково.)* Отпусти меня, Наташенька...

Наташа хватает его за плечи.

Цепов. У тебя есть сын, молодость, силы, деньги...

Наташа. Две машины, квартира, дача, но нет тебя.

Цепов *(нервно улыбаясь)*. И не надо! *(Машет рукой, отходит от нее.)* Не надо! Я не машина и даже не дача...

Наташа. Ты — Сережа Цепов!

Цепов. Нет! Давно уже нет!

Наташа *(кидается к нему)*. Сдвинем все обратно!

Цепов. Замолчи!

Наташа. Я заставлю Вовку называть тебя папой. Он маленький, привыкнет. Вылечим тебя. Поехали, я все тебе отдам!

Цепов. Я не могу второй раз ломать тебе жизнь. Видишь, меня, наверное, нет в живых, а я все равно ломаю...

Наташа. Ломай, любимый, ломай! А иначе зачем я тебя искала?..

Цепов. Любишь! Молодая, красивая, меня, которого и на свете-то нет!

Наташа. Есть! *(Целует его, успокаивается.)* Так, я без тебя никуда не уеду. Как знаешь, или сгнию и сдохну здесь вместе с тобой. *(Садится на табуретку.)*

Пауза.

Цепов. Столько пережить и совсем не повзрослеть, вот это да! *(Смеется.)*

Наташа. Тебе кажется. Я очень изменилась.

Цепов. Да, изменилась. Но не выросла. Из-за этого я буду жить и мучаться еще больше...

Наташа. Тебе по-прежнему интересно, как я здесь оказалась?

Цепов. Я сразу понял, но не хочу в это верить.

Наташа. Люся больше не будет сюда приезжать.

Цепов. Почему?!

Наташа. Потому что замуж вышла. И теперь она не боится, что Настенька вырастет и придется показать ей тебя.

Цепов. Она же клялась, что тебе не скажет...

Наташа. Кому клялась? Тебя же нет. Теперь и для нее.

Цепов. Дрянь! Гадюка...

Наташа. Она все тебе простила и ездила в эту берлогу, она три года ходила со скорбным лицом, и никто не заподозрил, что ты жив. Она три года со мной нянчилась, хотя, наверное, мечтала придушить. Никакая она не дрянь, не гадюка. Уж по отношению к тебе — точно.

Пауза.

Цепов. Как она это тебе сказала?

Н а т а ш а. Что значит как?

Ц е п о в. Как сказала, что я есть...

Н а т а ш а. С облегчением. Как о том, что ей больше совершенно не нужно, но без чего я не могу обойтись.

Ц е п о в. Так вот, как с вещью...

Н а т а ш а. Но ведь тебе с некоторых пор удобно быть потерянной вещью? Люся объяснила мне дорогу и просила о тебе заботиться.

Ц е п о в. Но не просила привозить обратно.

Н а т а ш а. Из-за дочки запретила.

Ц е п о в. А ты хочешь это сделать.

Н а т а ш а. И сделаю.

Ц е п о в. Ошибаешься, яблочко!

Н а т а ш а. Если так — со мной что-нибудь случится. Поеду домой без тебя, откажут у машины тормоза, и я въеду в грузовик.

Ц е п о в. И твой сын останется сиротой.

Н а т а ш а. Останется.

Ц е п о в. Ну и мамаша! *(Орет.)* Да ты вообще без тормозов!

Н а т а ш а. Я самая заботливая мама на свете и очень хочу жить. Но все равно что-нибудь случится, если тебя со мной не будет! Я знаю.

Ц е п о в. А ты еще раз попробуй без меня...

Н а т а ш а. Попробуй лучше ты сесть в машину, закрыть глаза и через полдня оказаться у меня дома.

Ц е п о в. Твой сын станет нашим. А я — здоровым и удачливым!

Н а т а ш а. Будем ссориться, каждый день хлопать дверью, а вечером целоваться на кухне...

Ц е п о в. Где ты так редко моешь пол!

Н а т а ш а. А ты кидаешь в раковину окурки!

Ц е п о в. А ты варишь омерзительный суп...

Н а т а ш а. С цветной капустой и заставляю съесть до конца.

Ц е п о в. А с тобой спать неудобно. Ты горячая и храпишь!

Н а т а ш а. Ты тоже храпишь и причмокиваешь.

Ц е п о в. Значит, будем отдельно спать!

Н а т а ш а. Нет. Просто не будем больше храпеть.

Ц е п о в. Кидать окурки, ругаться, целоваться, пить, мыть пол, хлопать дверью...

Н а т а ш а *(смеется)*. У нас так не получится!

Ц е п о в. У нас ничего не получится. Наташа, не теряй время. Уезжай, пока светло. А то ночью ты действительно во что-нибудь врежешься. Водишь небось паршиво...

Н а т а ш а. Вожу я замечательно, только уезжать не собираюсь.

Ц е п о в. Тогда я сдам тебя в дурдом!

Н а т а ш а. Поехали, Цепов! Быстрее, а то я буйная...

Ц е п о в. Да ты просто безнадежная!

Н а т а ш а. Итак — в дурдом! *(Тянет его за руку. Он не двигается с места, испуганно смотрит на нее.)* Поехали, Серега, домой.

Цепов отталкивает ее и отворачивается. Наташа стоит молча.

Н а т а ш а. Ладно. Тогда я поехала за Вовкой. Будем жить здесь. *(Кричит.)* Слышишь?!

Ц е п о в. Слышу.

Н а т а ш а. Прямо спектакль какой-то получился! Только вот ружья нет, из которого в конце стреляют. *(Пауза.)* Зато бинокль есть. *(Подходит к стене, дергает висящий на гвозде бинокль.)* Вовка играть будет!

Пауза. Они смотрят друг на друга.

Н а т а ш а. Ты так вот не стой. Я с утра вернусь. Чтоб бутылки убрал и навел порядок! Ребенка нельзя в такую грязь. И сам умойся-причешись, ясно?

Цепов, не двигаясь с места, кивает головой.

Н а т а ш а. Все. Не прощаемся.

Наташа уходит. Цепов стоит, не может прийти в себя. Машинально открывает шкатулку. Играет музыка, слышен шум отъезжающего автомобиля. Цепов срывается с места, вылетает из дома. Притаскивает Деда-охотника. Наливает стакан водки.

Ц е п о в. Отец, живи здесь, что хочешь бери, отдай мне ружье...

Д е д-о х о т н и к. А охотиться как?

Ц е п о в *(умоляет)*. Ну отдай! *(Хватает за ствол, пытается отнять.)*

Д е д-о х о т н и к. Заряжено, не тронь!

Ц е п о в. Сейчас ведь вырублю тебя и заберу! Отдай лучше...

Д е д-о х о т н и к *(строго смотрит на Цепова)*. Охотиться надо.

Ц е п о в. Отдай, отдай!!!

Цепов пытается отнять у Деда-охотника ружье, тот сопротивляется. В отчаянной борьбе они падают под стол.

Занавес

S U M M A R Y

Fathers and sons
Well-known Russian film-makers and their children who've chosen the same profession answer the questions of Iskusstvo Kino.

Cannes-2000

Lev Karakhan
Dancers, or the Extreme identification
The main tendencies of today's movies as they manifested themselves in Cannes-2000.

Andrey Plakhov
Without catarsis

Michail Trofimenkov
You shouldn't fill sorry about the poor

Pyotr Shepotinnik
Of men and mice

Vladimir Levashov
In the end of the epoch

Michail Trofimenkov
April decemberists

Andrey Plakhov
Mannheim without festival

Reviews of the Cannes' films: DANCER IN THE DARK (Denmark), CODE INCONNU (France), FAST FOOD FAST WOMEN (USA), GOHATTO (Japan), CAPITAES DE AVRIL (Portugal), LOST KILLERS (Germany).

Lev Lurie
Polar Sochi: Sestroretsk — Zelenogorsk
Notes about resorts near Saint Petersburg.

Grigory Pomerants
Meeting with Unpredictable
Essay on spiritual values.

Anatoly Korolev
The German spy
An autobiograpfic story by known writer.

Elena Kutlovskaya
Dall house of Ivan Demidov
Portrayal of TV-6 General director.

Visual century. 1980s
A whole year project of Evgeny Berezner and Vladimir Levashov facing both cinema basis and contemporary visuality.

lexIKs. 1980s
A whole year thesaurus of key notions of the XX century.

Zara Abdullaeva
An optical illusion
Film-critic reflects vanishing of reality from recent Russian films.

Nina Tsyrkun
Under the palms

Sergey Kuznetsov
Retro doesn't say «farewell»
Articles about the programs of Sochi International Film Festival.

Nikolay Izvolov
Horns and hools of digital age
The end of tape film-industry?

David Ansen
Do you work on video?
Cinema enters the digital epoch.

Boris Dobrodeyev
Plots around plots
End of the memoirs of a script-writer.

Alexandre Mindadze
Cosmos as foreboding
Script by a well-noted script-writer.

Ekaterina Shagalova
Tsepov
Play of a debutant.

-25599

17 НОЯ 2000

Российская книжная палата
2000 г.
Обязательный экземпляр

ВНИМАНИЕ

Наш новый электронный адрес:

ikino@aha.ru

также действуют старые адреса
kino@kinoart.ru
kinoart@glasnet.ru
Пожалуйста, пользуйтесь новым адресом!

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина, Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Зенон
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 8.09.00. Подп. к печати 9.10.00
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 15,27. Уч.-изд. л. 16,18
Заказ 397. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2000

«Дешевая еда, доступные женщины»

Режиссер Амос Коллек

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

искусство кино

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРОНСОНА, А.ВАСИЛЬКОВОЙ, Л.ГУРЕВИЧА, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Д.ДОНДУРЕЯ, А.ДОРОШЕВИЧА, М.ДРОЗДОВОЙ, И.КУЛИК, М.КУРАЕВА, В.ЛЕВАШОВА, М.ЛИПОВЕЦКОГО, Л.ЛУРЬЕ, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, Г.ПОМЕРАНЦА, М.ТУРОВСКОЙ, В.ЭШПАЯ

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

«НТВ-ПРОФИТ»: на перевале

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«ПАРНИ НЕ ПЛАЧУТ» Кимберли Пирс
«КНИГА ЖИЗНИ» Хэла Хартли
«ЖИЗНЬ КАК СМЕРТЕЛЬНАЯ БОЛЕЗНЬ, ПЕРЕДАЮЩАЯСЯ ПОЛОВЫМ ПУТЕМ» Кшиштофа Занусси
«ВДОВА С ОСТРОВА СЕН-ПЬЕР» Патриса Леконта
«МОСКВА» Александра Зельдовича
«24 ЧАСА» Александра Атанесяна
«ДНЕВНИК ЕГО ЖЕНЫ» Алексея Учителя
«ПОЛИНА» Светланы Быченко
«ЧАСТОТА» Грегори Хоблита
«ЛУКОМОРЬЕ. НЯНЯ» Сергея Серегина
Послесловие: «БРАТ–2» Алексея Балабанова

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ТИМ РОТ
ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ
ФРАНСУА ОЗОН

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Сочи-2000: в поисках жанра
Британское кино в Москве
Нион-2000

В РУБРИКЕ «MEDIA»

Клипы: топ-лист

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ЮРИЙ АРАБОВ
БЕРТРАН БЛИЕ

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Василий Аксенов. Горе, Гора, Гореть

ТОЛЬКО В 2000 ГОДУ

«Визуальный век» (XX век в фотографиях)
«лексИКа» (повседневный интеллектуальный словарь XX века)